Ау, Михнов

Владимир Николаевич Альфонсов

SHOUT
SHARE
IT

-
- 1
- 2
- 3
- 1
- 2
- 3
- 1
- 3
- Люди и судьбы

Ау, Михнов! Книга о Художнике
ЛЮДИ И СУДЬБЫ
Владимир Альфонсов
АУ, МИХНОВ!
Тоска по зрителю-собеседнику (В порядке вступления)

1

Слякотный январь 1978 года. На Старом Невском — покоробленная афиша: “ВЫСТАВКА Е. МИХНОВ ЖИВОПИСЬ ГРАФИКА с 14 по 25 / I открыта с 12 до 20 ч. в малом зале кинотеатра ДК им. Ф. Э. Дзержинского Полтавская, 12”. Это одна из нескольких (не более шести на весь город) афиш, разрешенных Управлением культуры при горисполкоме Ленинграда и выполненных собственноручно Михновым. Другие афиши и объявления не разрешались, и уж конечно, не было речи об издании каталога.

Прошло три года после разгрома выставки неофициального искусства в Москве — знаменитой “бульдозерной” выставки сентября 1974 года. Но что-то опять, как во время “оттепели” шестидесятых, сдвинулось, по крайней мере в Москве и Ленинграде, — было ясно, что неофициальное, “декадентское” искусство не раздавить, и власти шли на вынужденное послабление.

Михнов не был борцом, не участвовал в демаршах нового искусства, не “качал права”. Он и в новом искусстве стоял особняком, вне направлений, отказываясь от участия в коллективных выставках, которые изредка удавалось пробить художникам. На сей раз вопрос встал о выставке персональной, но друзьям стоило немалого труда убедить его подписать соответствующее заявление в Управление культуры. В конце концов выставку разрешили, сократив по ходу дела ее срок до двенадцати дней.

Начальству тоже приходилось непросто: надо было “не пущать” и одновременно приоткрывать клапан, спускать пары.

Можно представить состояние членов официальной приемной комиссии, решавших вопрос о судьбе выставки накануне открытия, — эту смесь чванливой гордости за право принять неукоснительное решение и неизбежного недоумения, чувства потерянности перед каким-то абстракционизмом, который никак невозможно понять. Ведь не могли же эти чиновники из Управления культуры, а тем более функционеры Союза художников, входившие в состав комиссии, все подряд считать, что это просто “мазня”.

Михнов провел комиссию по экспозиции, отвечая на редкие вопросы, которые в сумме сводились к двум главным: “Что здесь изображено?” и “Что хотел сказать художник?”. На первый вопрос сама комиссия вряд ли рассчитывала получить вразумительный

ответ: понимали все-таки, что абстрактная живопись в принципе не “изображает”; но вопрос этот, неотвязный, все время висел в воздухе. Зато второй вопрос — кардинальный, решающий — требовал прямого ответа, ибо имел идеологическое значение. Еще раньше, при рассмотрении заявки на выставку, в Управлении культуры потребовали, чтобы каждая картина имела конкретное название. Помню, как мы изощрялись в придумывании этих названий. У меня ничего не получалось, а Михнов, как когда-то Давид Бурлюк, сочинял что-нибудь позаковыристее, иногда уводящее совсем в сторону. Как ни странно, некоторые из этих названий прижились (хотя бы для узкого круга людей), но большинство потом естественно отпало. И сейчас на выставках если есть у картины Михнова название, то оно не обязательно облегчает восприятие, может как раз и затруднить, направить по боковому, случайному руслу.

Члены комиссии стремились оценить работы Михнова по их “мотиву”, “настроению”. Какой-то старичок, из которого отчетливо сыпался песок, представитель ЛОСХа, упорно настаивал, что во многих картинах заключено эротическое содержание. На что Михнов ему ответил: “Каждый видит здесь то, что хочет увидеть”.

А самый курьезный эпизод произошел тогда, когда комиссия после быстрого пробега по выставке удалила из зала всех посторонних, включая самого художника, и в узком составе принимала окончательное решение. Кто-то из “окружения” Михнова, по-видимому Г. Приходько, проник в кинобудку и оттуда через кинопроекторное окошко, прикрытое картиной под условным названием “Апофеоз”, подслушал фрагмент обсуждения. Именно “Апофеоз”, представлявший нечто клубящееся, облачное, космическое, вызвал беспокойство и подозрение комиссии, она долго пыталась установить, изображен здесь Карл Маркс или не изображен. Подозревали, по-видимому, что-то злонамеренное, карикатурное. В результате картину велено было снять, а заодно запретили еще пару “физиологических”, по мнению комиссии, работ, выполненных тушью. Не очень погромный, надо сказать, результат.

Открытие выставки, по решению Управления культуры, состоялось на день раньше объявленного срока, но люди собрались, пока по большей части знакомые: сработала телефонная связь. Автор этих строк произнес небольшую речь по поводу долгожданного вернисажа великого художника, и Михнов перерезал ленточку — новогодний серпантин. Публика вступила в выставочный зал, где плотно, в два ряда висели загадочные модернистские картины и звучала прозрачная старинная музыка

в исполнении камерного оркестра — сюрприз от Исаака Яковлевича Поддубного, ученого-физикохимика, поклонника и коллекционера Михнова, приобретшего у него более двадцати работ.

Итак, состоялась встреча Михнова со зрителями, непредсказуемая по последствиям, таящая в себе — победу? поражение? Второго Михнов не допускал. Но и праздника никак не обозначал. Больной гриппом и по большей части трезвый, он не заносился и почти не ерничал — скорее изображал безразличие к происходящему. Внутренне был напряжен, натянут, но когда Михнов бывал ненапряженным? Отвечая на вопросы зрителей, он тяготился необходимостью объясняться на элементарном уровне — и приглядывался, ждал: ведь живопись его рассчитана на “событие”, которое должно произойти со зрителем.

Публики с каждым днем прибывало, временами зал был заполнен настолько, что смотреть становилось совсем трудно. А в последний день на Полтавской, у входа в ДК, образовалась очередь, что очень обеспокоило незримых стражей порядка — попытки сфотографировать очередь были решительно пресечены.

Незабываемое время. Оно ушло, с доносами и страхом, и вместе с ним ушли неповторимые встречи с запретным, неведомым, ушло тревожно-волнующее предчувствие свободы, висевшее в воздухе. Ожидание свободы оказалось полновеснее самой свободы, которая проще и легче обнажает в людях не ум и достоинство, а глупость, потерянность и цинизм. Выставка на Полтавской вселяла веру в скорую славу Михнова, очень зависевшую от этих вот людей, которые удивлялись, недоумевали, разбирались в своих впечатлениях и, разбившись кучками, тихо, почти шепотом обсуждали увиденное. И живопись и музыка, звучавшая в зале, не располагали к громким разговорам, обстановка складывалась почти ритуальная. В памяти не осталось посетителей, которые проходили вдоль стен не задерживаясь, выказывая тем самым свое равнодушие или превосходство над мазилой-художником, — а таких, надо думать, тоже хватало. Для меня выставка была моментом торжества. Володя Маранцман сказал моей жене: “Никогда не видел Альфонсова таким светящимся, счастливым”. Не знаю, как я там светился, а счастлив был вполне определенно. В отличие от Михнова. Он-то понимал, всегда понимал, какая стена стоит между ним и зрителями и какие тут возможны (для общения) всего лишь просветы, лазейки, щели.

Никакой официальной огласки выставка не получила. Но скопилась в опечатанном ящике груда зрительских отзывов, по

закрытии выставки их пересчитали — 560. Михнову для ознакомления с отзывами отвели ночь, на следующее утро их все, по счету, надлежало доставить в Управление культуры. Из 560 отзывов отрицательных оказалось 40. Женя, жена Михнова, и мама, Валенти- на Александровна, успели перепечатать на машинке 218 наиболее интересных, дающих представление о спектре зрительских впечатлений. Вот пока что некоторые из них.

Академик А. Д. Александров (математик, ЛГУ): “XX век — век форм. Е. Михнов — формалист — современник века. Выставка дает нам ощущение современно- сти, мы из XIX века, окружающего нас в жизни, переходим в XX, и ведет нас Михнов”.

А рядом за подписью “А. Федоров, радиотехник” — очень просто и емко: “Сидишь и как в пламя смотришь. Хорошо”.

Преобладающее чувство, выраженное в отзывах, — радостное удивление: “Какой праздник! Какой небывалый праздник!”; “Совершенно безудержное духовное богатство. Человек, который один раз увидел такое, будет жить дольше и светлее”; “Спасибо за радость, что чудо есть”.

Авторы отзывов — люди науки, литературы и искусства, инженеры, врачи, преподаватели, учащиеся. И естественно, они воспринимали Михнова сквозь призму своих интересов, профессиональных и субъективных. “Мы, музыканты, нашли в Вас родственную душу”. Сравнение с музыкой — самое частое в отзывах, к нему прибегали не обязательно музыканты. “Огромное спасибо за этот праздник цвета и формы, за изумительное искусство образа, которое нельзя, да и не надо переводить на язык слов, как не переводят в слова образы сонат и симфоний”. “Я понял, что музыку можно не только слышать, но и видеть!”

Сравнение с музыкой не снимало главного, неотменимого тогда вопроса — о внутреннем направлении искусства Михнова, его, так сказать, предназначении.

Что такое Михнов — станковая живопись, картины, которые принято называть музейными, к которым приходят в одиночку, подумать об очень серьезных вещах? В ряде отзывов высказывалось убеждение, что искусство Михнова содержит всеобъемлющую драматическую мысль, целостную и продуманную философию.

А может быть, это искусство декоративное, близкое к прикладному, и назначение его в том, чтобы радовать и успокаивать? Эту сторону, отчасти не- ожиданно, акцентировали в своем отзыве сотрудники Эрмитажа: “Мы — профессионалы, но не хотим рассуждать — нам это очень нравится — это „третье рококо“ настолько красиво, просто и изысканно, такие интерьерные вещи — они должны быть понятны всем, даже

предубежденным”.

Мысль на уровне нормативной эстетики — о победе гармонии над хаосом как свойстве высокого искусства — встречается во многих отзывах, подписанных в первую очередь литераторами. Д. Е. Максимов (известный литературовед): “Очень благодарен художнику и устроителям выставки. Это большой художник, умеющий не только показать хаос и фантасмагорию, но и победить их, дисциплинировать красотой и гармонией цвета. От всего сердца желаю художнику новых побед, таких же вдумчивых, содержательных, духовно напряженных”.

Для большинства посетителей выставка была первой встречей с беспредметной живописью. Но Михнов для них “не абстракционист”. В отзывах говорится о жизненной основе искусства Михнова, о преображении действительности, которая и сама по себе бесконечно разнообразна и непредсказуемо переменчива. Более того — высказывается догадка, что Михнов, создавая свои картины, “подразумевает множественность восприятия, неоднозначность”. “Приходил и еще приду, поскольку в одной и той же работе раз от разу видишь все новое” (подпись: “Профессия не художественная”). И возникает дилемма: то ли зритель не понимает замысла художника, то ли художник намеренно активизирует самосознание зрителя, требуя, чтобы он раскрылся. Даже проще: “дает каждому, чего он хочет”. В центре все равно оказывается живая жизнь — “начала и концы” мира, личность художника, переживания зрителя. Почти особняком стоит отзыв, подчеркивающий самодостаточность искусства: “Можно поздравить Ленинград с этой выставкой — во многих отношениях долгожданной. Едва ли не впервые за долгие годы развертывается экспозиция, всецело связанная с интересами искусства, всецело пребывающая в сфере художественных устремлений...” (М. Иванов). Впрочем, и это о том же, о жизни, только с другого конца.

2

Принесла ли выставка на Полтавской удовлетворение Михнову? Нет. Во всяком случае сам он утверждал обратное. Отзывы оценивали его как “одного из самых крупных современных художников” (Виктор Соснора), содержали требование открыть, еще при жизни Мастера, музей его произведений. А Михнов после выставки впал в глубокую депрессию, заявлял, что выставка была заблуждением, ошибкой, потерей времени. И цитировал Есенина: “Ничего! Я споткнулся о камень, / Это к завтраму все заживет”.

“Завтра” пришло через полтора месяца, когда Михнов, измаявшись, с остервенением бросился в работу. За три весенних месяца 1978 года (март, апрель, май) было создано фантастическое количество произведений (230), среди них апрельский “страстной” цикл и другие этапные вещи.

Михнов, конечно же, нуждался в зрителе, но относился к зрителю с крайним недоверием. Он очень неохотно расставался со своими работами, редко их продавал. Было что-то не только грустное — что-то жуткое в том, что Михнов спал на кровати, под которой грудами теснились папки с сотнями работ, которых почти никто не видел, которые он показывал очень немногим, и показывал с предубеждением, заведомо зная, что не поймут, даже если будут восхищаться. Создавалось впечатление, что он, оберегая свои работы, ревновал их ко всем и не хотел, чтобы у кого-то с его “детьми” сложился слишком близкий, интимный контакт. Решающая встреча с гипотетическим зрителем, который “поймет” (это уже не зритель, а история культуры), отодвигалась в перспективу: где-то в будущем его искусство должно приобрести значение чрезвычайное. Идея новой выставки, разумеется, не могла быть просто снята — она со временем всплыла на другом, более значительном уровне. На повестку дня выходила Москва.

Первый набег на Москву, в целях разведки, автор этих строк с папкой работ Михнова предпринял в декабре 1979 года. Самое яркое, что осталось в памяти от этой поездки, — встреча с М. В. Алпатовым, его реакция на Михнова. Один из московских знакомых Михнова привел меня к крупнейшему по тем временам искусствоведу. Великолепный эпизод: Алпатов смотрел, а больше ползал пальцами, чуть ли не носом по картинам Михнова (“тепло... холоднее... снова тепло”) и восклицал: “Что такое? Во всех музеях мира бывал — ничего подобного не видел! Один

югослав слегка напоминает. Да куда ему, югославу!" Хлопотать на предмет выставки Алпатов отказался, но обещал поддержку, если добьемся разрешения и определимся с местом выставки.

Д. В. Сарабьянов, к которому я также пришел показывать Михнова, начал с предупреждения, что он в принципе отказывается оценивать современную авангардистскую живопись, поскольку неясны критерии, позволяющие отделить в ней истинное от поддельного. Михнов, однако, вызвал у него самый живой интерес и получил-таки оценку — очень высокую.

Пробить выставку не удалось. Москва готовилась к проведению Олимпийских игр, это обстоятельство приводилось в инстанциях как объяснение невозможности и неуместности выставки на текущий момент.

Прорыв произошел два года спустя. В Москве, при прямом содействии С. Лесневского и В. Енишерлова, обозначился наконец скромный, почти жалкий, но все-таки вариант возможной выставки.

Альбом "Евгений Михнов" в серии "Авангард на Неве" (СПб., 2002; далее — *Альбом 2002)* дает перечень выставок Михнова, коллективных и персональных. Под датой "1982" значится: "Академия наук СССР. Персональная выставка". Какая там Академия наук! И даже не "Академический городок", как указано в других каталогах. Это был всего лишь жилой кооперативный дом на улице Дмитрия Ульянова, действительно заселенный тогда работниками науки. В этом доме, в двухкомнатном полуподвальном помещении, которое именовалось красным уголком, проводились различные мероприятия. И вот правление кооператива (спасибо его председателю, ученому В. Г. Кнорре) согласилось устроить в красном уголке модернистскую художественную выставку. Без каких бы то ни было санкций, без афиш — на свой страх и риск.

Московская выставка, состоявшаяся в феврале 1982 года, по многим показателям уступала ленинградской: имела высокий по уровню, но узкий, ввиду условий, состав, а главное — мало зрителей. Афиш не было, Москва незнакома — не обзвонишь. Стасик Лесневский, конечно, постарался — кое-кто из именитых появился на выставке. Евгений Евтушенко отметился веским и стандартным отзывом: "Все работы четко профессиональны и соединяются в одно целое". Андрей Вознесенский приехал с иностранной дамой "в соболях" — в роскошной шубе. Поздравил художника с открытием выставки и в течение получаса что-то объяснял своей даме в картинах Михнова. На просьбу написать отзыв ответил, что обязательно приедет еще, чтобы посмотреть основательнее. Не приехал.

“Выставка Е. Михнова производит очень интересное и глубокое впечатление. У художника — свой мир. Входить в него, погружаться — большое наслаждение. Спасибо!” — так искусствовед Д. Сарабьянов подтвердил свою оценку двухлетней давности. От выставки осталось более 130 отзывов, подписанных в основном учеными, художниками, литераторами, студентами. Оценки очень высокие, в том же примерно ключе, что и ленинградские. Снова отмечались “изумительное чувство полиформности бытия”, “смелые цветовые решения”, изысканность и, конечно, музыкальность. Ученые (академики, профессора), по-видимому, находили в искусстве Михнова что-то общее с современной наукой: они писали о “расширении области существующего, зримого, возможного” и, соответственно, о благе изъятия фотографии из живописи.

Московские отзывы, может быть, чуть сдержаннее ленинградских. Что ж, Москву удивить труднее, и художественный андеграунд Москве тогда был все-таки больше знаком, чем Ленинграду. Только это совсем не главное. Выставка имела ограниченный круг посетителей, в масштабах целой Москвы она прошла незаметно: о ней просто не знали.

Какой художник, поимев такие отзывы, не вознесся бы на седьмое небо? Михнов пережил событие стоически, с уже привычным чувством неизбежно- сти. Он не выказывал удовлетворения по поводу зрительских восторгов, а вот что уязвлен, это было очевидно. И даже мы, его “окружение”, понимая, что, с учетом обстоятельств, это был несомненный успех и этап на пути к еще большим успехам, — даже мы покидали Москву с осадком горечи в душе.

Больше при жизни Михнов не имел персональных выставок в нашей стране — даже мысли такой у него не возникало. И не до того ему было...

В 1989-м, почти через год после смерти художника, прошла ограниченная по возможностям отбора работ выставка в Ленинграде, в галерее Областного центра культуры на Литейном. Затем она проследовала по ряду городов страны, — руководители турне уверяли, что с большим успехом.

А дальше... Несколько малозначительных персональных выставок, где были представлены очень немногие и далеко не лучшие произведения. Относительное исключение — небольшая выставка 2000 года в Русском музее, на которой появились великолепные тюбичные работы молодого Михнова.

Главным событием из перечисленных остается выставка 1978 года на Полтавской.

Увы, боюсь, что не только остается, но и останется — на

неопределенное время. Наследие Михнова сегодня расколото, рассредоточено. Удастся ли собрать выставку столь же высокую по уровню и целостную по составу, какой была выставка на Полтавской и, с оговорками, в Москве? Еще и с учетом того, что на тех выставках было мало раннего Михнова и что в абсолютной тени остается сегодня его последний период, последний подъем, трагический по жизненной сути и прекрасный по творческим результатам.

3

Прижизненные выставки Михнова обнажили ряд проблем, которые подлежат обсуждению в этой книге.

Одна из них, из главных, — проблема зрителя.

В записи высказываний и бесед Михнова, которую вела его жена, Женя Сорокина, а также в мыслях, записанных самим художником, реакции зрителей на его искусство отведено особое место. Михнов может судить о зрителе очень жестко: “Факты моей живописи в какой-то мере убеждают одного-двух человек”. Или: “Люди ненавидят меня, потому что я смущаю их существование”. Последнее, может быть, больше относится не к живописи, а к жизненной позиции Михнова. Но главным все же, при всех перепадах в оценках, остается другое — ставка на контакт, диалог со зрителем, на *беседу*. Ключевое слово “беседа” — оно выходит за рамки живописи, становится определяющим в мировосприятии, в философии Михнова: “Беседа — самое лучшее изобретение человечества. Мир уходит куда-то, а они беседуют”.

Еще в начале пути (записи 1961 года) Михнов сформулировал принципы своего искусства, акцентируя (в данном случае) не самодостаточность его, а назначение, взаимодействие с людьми.

“Я могу всего лишь предложить вход. Каждый найдет и увидит то, чем является сам”.

“Искусство было и всегда останется языком, и нет более нетерпимого в искусстве, как язык сам по себе, а не язык человека для человека”.

“Главное в искусстве — волновать. Волновать новым шагом (не сюжетом) воображения”.

“Моя живопись не изображает событие, она являет собой событие. Поэтому совершенно неверно считать ее абстрактной, а событийной или конкретной”.

Понятно, что центр здесь передвинут с “объективного” содержания, предполагаемого в самой (беспредметной!) живописи, на процесс восприятия картины зрителем, процесс неизбежно субъективный, в котором свойства зрителя играют самую активную роль. Важно даже не то, что унесет с собой зритель, уходя от картины, — важен именно процесс созерцания, по существу равнозначный самовыражению зрителя.

Во времена Михнова еще не были в ходу понятия “виртуальная действительность”, “виртуальное искусство”. Еще не выстраивались концепции искусства будущего,

предполагающие особую активность нового потребителя и “соучастника” искусства, “поколения Интернета”, которое устремилось “к тем новым, фантастическим, постреальным, точнее, прото-виртуальным объектам, которые оно само могло конструировать” (М. Эпштейн). В концепциях такого рода художественное произведение не то что допускает — оно содержит, несет в себе возможность бесконечного количества интерпретаций, рассчитано на них; зритель (читатель, слушатель) “входит” в произведение, может как угодно повернуть или “продолжить” его — выстраивает свой мир.

Возникает соблазн записать Михнова в пророки “виртуального искусства”, хотя и вся новая живопись XX века, задолго до Михнова и тем более до Интернета, предуготовляла вроде бы этот переворот. Только благоразумнее воздержаться и направить “разгадывание” Михнова не в даль гипотетического будущего, а “назад”, пытаясь определить в его небывалом, фантастическом искусстве устойчивые основания, “вечные ценности”. Михнов не суперавангардист — он классик. Компьютерные игры не для него. Михнов не покушался на изначальную природу искусства — он хотел очистить ее от наслоений исторического времени, от той “порчи”, которой, как он считал, эта природа была подвергнута.

Искусство всегда предполагало соучастие тех, кто его воспринимает. В XX веке, в пору обострения специфики искусств, это соучастие (без кавычек) резко усилилось и усложнилось, к живописи это относится со всей очевидностью. Зрителю необходимо преодолеть трудный барьер живописного профессионализма, надо много знать о живописи и научиться смотреть живопись как особое искусство. Эту необходимость можно, конечно, перекрыть интенсивностью субъективных впечатлений и переживаний перед картиной, но они, как правило, уводят далеко от тех специфических свойств живописи, которые все-таки можно считать объективными. Михнов эти впечатления, выражающиеся прежде всего в разнообразных зрительных ассоциациях, которые рождаются у зрителя при рассматривании его картин, считал первоначальным и совсем не главным этапом восприятия.

И второе. “Я” зрителя само по себе неоднозначно, имеет разные уровни, — это относится к зрителю вообще, но и к отдельному, конкретному зрителю тоже. Живопись Михнова воспринимается очень по-разному, в зависимости от свойств зрителя, возрастных, профессиональных, образовательных, психологических, вкусовых — каких угодно. Понимание секретов живописного языка очень важно, но и оно не решает всех

проблем. Как ни подходи к Михнову, он не может быть отчетливо “понят”, — все равно останется чувство тайны. А тайна есть тайна — не ребус, подлежащий разгадыванию. Зритель может стремиться “дойти до конца” (или даже быть уверенным, что наконец-то “понял”) — но важнее, наверное, вовремя “остановиться”, оставив впереди незаполненный простор. Есть предел, благословенный предел, за которым начинается что-то другое, к чему мы можем всего лишь прикоснуться. Тайна, заключенная в искусстве Михнова, не исчерпывается спецификой живописных задач — она мировоззренческого, онтологического свойства. Если “странное” художественное решение нас впечатляет, мы так или иначе соотнесем его с сущим, с бытием. Живопись Михнова дает лишний раз почувствовать, что “существованья ткань сквозная” неистощима на неожиданные “выдумки”, всепроникающие связи бытия объемлют очевидное и тайное. И нет ничего удивительного в том, что кого-то искусство Михнова побуждает больше задумываться о странностях мира, чем о субъективном произволе художника. “Я” зрителя в представлении Михнова — метафизическое.

Михнов понятен всем — и непонятен никому, включая самого художника. В качестве предпосылки дальнейшего разговора особо подчеркну его мысль о равновеликости внешнего и внутреннего, претворении первого во второе и наоборот.

В одном из наших разговоров (записано Женей) Михнов — в который раз! — выразил эту мысль метафорически, через сравнение:

“Тебе не приходилось — неожиданно, на природе — услышать удар колокола?.. Кажется, это было в деревне под Воронежем, — колокол бил в темноте, с большими паузами...

Мои работы, вообще-то говоря, — это удары колокола. Посему, когда смотришь каждую из них, необходимо не торопиться к следующей, а, увидев целое (то есть всю ее целиком), *дать ей отзвучать.* И дослушать тишину, которая теперь уже „не-тишина“, не минус, а плюс, причем твой собственный. Это ты звучишь. Слушай”.

Охотно переадресую эти слова каждому, кто задумается над феноменом Михнова.

Часть первая. НАТИСК

Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана. *Владимир Маяковский*

Глава первая. Начало

Я не пишу подробной биографии Михнова, привожу лишь необходимые, определяющего значения факты.

С другой стороны, это не воспоминания. Я был близок к

Михнову в послед- ние тринадцать лет его жизни, но не восстанавливаю последовательно цепь событий, отложившихся в памяти, а использую их выборочно, применительно к обсуждаемой теме или развиваемой мысли.

Это книга размышлений, не преследующая цели разрешить “все” проблемы. Оно и невозможно. Михнов еще при жизни превратился в легенду. Но еще важнее то, что загадка Михнова — это не прочерк в нашем представлении о нем, не пустота, которую надо чем-то заполнить, она является органической характеристической чертой его личности и содержательным, формообразующим началом его искусства.

1

Сведения об истоках и начале жизни Михнова не очень обширны, но до- статочно определенны. Они почерпнуты главным образом из записей и рассказов самого Михнова, обобщенных его женой Женей (“К биографии Е. Г. Михнова”, “Его завещание”), а также из свидетельств его сестры по матери — Людмилы Хозиковой, выпустившей биографическую книгу “Евгений Михнов-Войтенко: Жизнь вопреки правилам” (СПб., 2008).

Евгений Григорьевич Михнов-Войтенко родился 5 июля 1932 года в Херсоне. Раннее детство его прошло по преимуществу в семье деда по материнской линии, Михнова Александра Григорьевича, уроженца Воронежской губернии, нотариуса, окончившего в свое время Тартуский университет. Бабушка (“бабенька”), Софья Васильевна, урожденная Говорова, — тоже воронежская: ее отец, Василий Васильевич Говоров, происходил из семьи священника, был присяжным поверенным и почетным гражданином г. Острогожска Воронеж- ской губернии. Оба родовых ствола, соединившиеся в семье деда, имели много ветвей и отличались общими признаками. Четыре брата деда были учителями церковно-приходской школы, увлекались музыкой — играли на скрипке, участвовали в оркестрах. Бабенька и три ее сестры после окончания гимназии тоже учительствовали. И музыка говоровскую линию не обошла, только здесь увлекались народным инструментом — балалайкой. Впрочем, один из братьев бабеньки занимался музыкой профессионально — был военным музыкантом, сочинял марши. У истоков Михнова — провинциальная разночинская среда, с определенной динамикой, навыками труда, “порывами”. В начале XX века, в эпоху кризисную, переломную, из этой среды вышло большинство русских футуристов. Нет смысла проводить какие-то аналогии, тем более что в совет- ское время все перемешалось и приобрело совсем другой оборот. Но ведь как посмотреть, — понятия “генетическая память” или “голос предков” слишком расплывчаты и вряд ли сработают в данном случае, и все же — какие-то черты провинциала, упрямого и самонадеянного завоевателя столиц, какие-то трудно определяемые связи с “почвой” безусловно присущи Михнову.

В семье верховодила бабенька, Софья Васильевна. Она охраняла традиции, широкие родственные связи, вполне сознательно противопоставляя их новой, классовой, идеологии. Руководила жизнью детей, даже когда они становились

взрослыми.

Мать Михнова, Валентина Александровна, была связана недолгим браком с Григорием Сергеевичем Войтенко, человеком иного склада и положения. Он работал одно время котельщиком-молотобойцем в Донбассе, а потом в составе артели, созданной уже в

Херсоне, разъезжал по многим местам: артель выполняла строительные, ремонтные и прочие работы. Это был физически сильный человек, натура размашистая, беспокойная. Вернувшись с подарками с очередной шарашки, он устраивал шумные пиршества (отплясывал лезгинку на столе). Для принципиальной бабеньки он был явно “не наш”. Она и сумела развести молодых супругов, самолично, без их участия, вскоре после рождения внука, в котором души не чаяла. От отца — вторая часть двойной фамилии художника и, наверное, какие-то черты характера.

В 1934 году семья деда, после длительной (с 1914 года) жизни в Херсоне, вернулась на родную воронежскую землю. Воспоминания о Воронеже и круге родни (прежде всего о бабеньке) сохранились у Михнова с наслоениями позднего, “зрелого” самосознания.

По записи Жени Сорокиной: “В палисаднике дома смастерил некий агрегат — из двух камней, травок, чего-то еще и, приставляя к нему провода наушников, слушал в них... музыку. Бабенька эту музыку почему-то не слышала”. И опять-таки не ради аналогии (упаси бог!), а из чувства непостижимого значения случайных совпадений — вспомним:

Когда заулыбается дитя С развилинкой и горести, и страсти, Концы его улыбки, не шутя,

Уходят в океанское безвластье.

Это Осип Мандельштам, “Воронежские тетради”. Маленький Михнов слушал через наушники музыку в камне, а где-то совсем рядом, неведомая, таилась его судьба, прообраз судьбы в лице поэта Осипа Мандельштама, который как раз тогда (1935— 1937) отбывал ссылку в Воронеже. “Наушнички, наушники мои! / Припомню я воронежские ночки.”

Мандельштам через наушники слушал голоса утраченного мира и “в полночь Красной площади гудочки”, отмеряющие срок его жизни.

В 1937 году пятилетнего Михнова перевезли в Ленинград, в новую семью Валентины Александровны, под начало отчима, Евгения Петровича Бидули. Жили на улице Марата, 40. Сведения об отчиме противоречивы. Женя Сорокина утверждает, что мальчик стал заикаться от страха перед ним. Людмила Хозикова, естественно, вспоминает своего отца не столь однозначно, но

тоже отмечает в качестве определяющей черты его жесткую требовательность. “Все сжимались, когда он появлялся”. А “появлялся” Бидуля потому, что служил инспектором на Октябрьской железной дороге и постоянно бывал в разъездах. Человек начальственного склада, он требовал от окружающих, особенно от детей, неукоснительной дисциплины, выполнения “обязанностей” и “правил” (далеких от бабенькиных). В других вариантах любой ребенок был для него “оболтусом”. Вопрос о пристрастном отношении к пасынку также возникал в учащавшихся ссорах Валентины Александровны с мужем: “Он не твой сын, потому ты и. (лютуешь)”. Словом, отношения были далеко не безоблачные. И это продолжалось до 1953 года, когда семья окончательно распалась и

Валентина Александровна с детьми перебралась в коммунальную квартиру в Солдатском переулке.

В первый класс Михнов пошел в 1940 году. Война застала его в Кировске Мурманской области, где он в первые свои летние каникулы гостил в семье деда, оказавшейся на севере в связи со служебными перемещениями А. Г. Михнова, теперь адвоката. Из Кировска последовал путь в Воронеж, а оттуда — эвакуация в Казахстан.

Михнов рассказывал, что до конечного пункта (до Семипалатинска) добирались долго, с длительными остановками. Была эпидемия тифа, голод, бабенька меняла на продукты сахар, мешочек которого удалось увезти с собой. И обустройством в Семипалатинске руководила бабенька, Валентина Александровна с малолетней Люсей приехала туда позже.

О Семипалатинске рассказов мало: Михнов вспоминал Иртыш, бахчи с арбузами и ничего о школе, где учился во втором, третьем и четвертом классе. Неосознанные впечатления, надо полагать, были глубже, — Михнова потом отличал устойчивый интерес к Востоку, его философии, искусству, укладу жизни. И Павел Кузнецов, создатель картин о Средней Азии, значился среди художников, удостоенных одобрения Михнова.

Обратный путь из Казахстана, опять-таки с бабенькой, в 1944 году пролег до Днепропетровска. Там Михнов пробыл два года, отучился в пятом и шестом классе. В Ленинград вернулся в 1946-м.

Послевоенные годы учебы складывались для Михнова очень негладко, со многими осложнениями. Вряд ли все здесь можно приписать своеволию его характера, очевидному уже тогда, или скудости житья и непростым условиям семьи. Сказалась и общая атмосфера послевоенного времени. Людям нашего поколения (ровесникам Михнова) хорошо памятна эта смесь, связь-

противоречие: власть догмы, стандарта, карательных мер — и сила жизни, раскрепощенная победным завершением войны и проявляющая себя не обязательно как протест против продолжающейся тирании, а стихийно, вдруг, по самым разным поводам, в нарушение нормы как таковой.

Вот как представлены годы учебы Михнова в записи Жени Сорокиной:

“Снова Ленинград, школа на Лиговке.

Однажды, в классе, поднимая стул за ножку, разбил люстру, за что его исключили из школы. После этого пытался повеситься. По настоянию отчима его определили в артиллерийское училище в 1947 году, учился он на тройки, пятерки лишь по черчению, получает две благодарности за активное участие в художественной самодеятельности, один выговор, один наряд вне очереди, и, наконец, его увольняют в мае 1948-го — за то, что заснул на посту и ответил не по форме...

Пришлось идти работать, учеником токаря на завод имени Свердлова, и учиться в вечерней школе, где он засыпал от усталости после работы. Тогда, со своими друзьями, он решил бежать из дома — в Брянские леса, так как в то время уволиться было нельзя. По просьбе матери МВ (Михнова-Войтенко. — *В.* А.) уволили „ввиду выезда из Ленинграда“ в 1950 году, и он едет доучиваться в Минск, к ее сестрам. Закончив там среднюю школу, хотя и не без проблем — не хотел учить белорусский язык, в 1951 году он возвращается и поступает в 1-й Ленинградский педагогический институт иностранных языков, находившийся в Смольном, на скандинавское отделение факультета английского языка (первоначально это был переводческий факультет, вскоре переформированный. — *В. А.)*.

В „Ин. язе“ он занимается, в основном, спортом, с преподавателями встречается лишь на экзаменах. Так, латинский изучил за несколько дней, по картотеке, овладев им настолько, что свободно говорил на латыни на экзамене. Были и конфликты по поводу идейных расхождений, из-за статьи Сталина по языкознанию — МВ отрицал, что человек мыслит словами.

Во всех случаях его защищала спортивная кафедра — как сильного легкоатлета. В нем было столько энергии, что стайерские дистанции он пробегал, как спринтер, а метаемое им копье ломалось в воздухе. Видимо, сила досталась МВ от отца, Григория Сергеевича Войтенко...”

Канва событий представлена четко, но каков налет мифотворчества! Откуда он? От самого Михнова, проставившего акценты, или от понятной (далеко не беспристрастной) позиции биографа, записавшего его рассказы? В принципе не так уж

важно. В свете будущего приобретают повышенное значение и типичное мальчишеское стремление в партизанские леса (“Шумел сурово брянский лес.” — популярная тогда песня о партизанах), и другие события детства, сами по себе тоже не исключительные, но воспринимаемые в особом ключе — как заявка на Михнова-художника. На деле многие ситуации выглядели совсем не поэтично, хотя имели немаловажное значение. В конфликте со школой, например, причины куда существеннее, чем разбитая люстра. О них рассказывает Людмила Хозикова. Из Днепропетровска Михнов, окончивший там шестой класс, привез табель почти круглого отличника. Но в 301-й школе на Лиговке его определили не в седьмой класс, а повторно в шестой — как второгодника. Для самонадеянного мальчика это был удар. Валентина Александровна добилась, чтобы его приняли в седьмой, но учеба не заладилась, оценки пошли плохие, и возобладали другие, демонстративные, способы выделиться, заявить себя в ученической среде.

Но главное все же заключалось в том, что со школьных лет проявили себя разнообразные художественные таланты Михнова. Прежде всего — в музыке.

“Когда я тронул клавишу, я понял, что тут моя смерть — где начинается звук. И хорошо, что рояль продали”. Рояль был куплен отчимом в 1946 году для занятий восьмилетней Люси; Михнов, который был старше на шесть лет, в расчет, по-видимому, не очень принимался; поэтому, когда музыка у Люси не пошла, рояль продали. “Хорошо, что продали”? Ой ли? Мальчик изобразил клавиатуру на бумаге и продолжал разучивать. Первый концерт Чайковского.

Начальные профессиональные уроки музыки Михнов все-таки получил — в фортепианном кружке Дома культуры хлебопекарной промышленности. Но больше, по мере возможности, занимался самостоятельно и достиг определенных успехов (даже выступал в концерте). Людмила помнит мастерское исполнение “Польки”

Рахманинова. И потом на протяжении долгого времени он музицировал иногда, любил импровизировать. Музыка навсегда вошла в его внутренний мир, в его работу, в живопись: “Я слушаю музыку — руками”.

В юности окрепло и увлечение театром. В самодеятельности Михнов участвовал еще в школьные годы, а в 1952 году начал занятия в театральной студии Дома культуры имени Первой пятилетки и всерьез задумался о сцене. Изучением шведского языка в 1м педагогическом он занимался недолго — в 1954-м поступил в Театральный институт. На актерский факультет его не

приняли; по записи Жени Сорокиной, “получил отказ, мотивированный тем, что для него нет ролей в советском репертуаре” (?!). Николай Павлович Акимов, режиссер и художник, преподававший в институте, взял его к себе, на только что открывшийся постановочный факультет, по специальности “художник сцены”. Михнов учился в Театральном в 1954—1958 годах, вместе с другим известным ныне художником — Олегом Целковым. Позже “школу” Акимова прошли Михаил Кулаков, Юрий Дышленко, Алек Рапопорт, Игорь Тюльпанов и другие художники.

Я помню, как Михнов в конце 1970-х смотрел большую посмертную выставку Акимова в ленинградском Манеже. Четкая и жесткая живопись Акимова, включавшая в себя пародический элемент, не могла затронуть Михнова, но он оставил в книге отзывов благодарственные слова — учителю.

По воспоминаниям Михнова, Акимов мог начать занятие с предложения: “Ну что, закурим?” Атмосфера свободной беседы, слайды и репродукции современного искусства, привезенные из-за рубежа, поощрение творческого эксперимента студентов — многое в педагогической практике Акимова было по тем временам непривычным и смелым. Но, конечно, с ограничениями. Михнов называл себя и “антиучеником” Акимова, он шел дальше, через границы, установленные учителем. Если Акимов считал слишком рискованным какое-либо художественное решение (комбинацию цветов), то Михнов, по его воспоминаниям, просиживал ночь и приносил на следующее занятие “незаконную” композицию. В 1957 году Акимов устроил выставку произведений своих учеников. Михнова он выделял особо, но предрекал ему трудную судьбу и говорил, что сам он не поплыл бы “на таком корабле”.

Художником сцены Михнов не стал, хотя практику проходил в БДТ Г. А. Товстоногова, а отдельные элементы его дипломного проекта по пьесе Е. Шварца “Обыкновенное чудо” вроде бы даже были использованы потом в постановке акимовского Театра комедии. Акимов содействовал главному: Михнов сделал выбор, определил свой путь, стал живописцем.

2

С детства Михнову, по его словам, снились пути, пути, пути...

В разное время случилось несколько сновидений, в которых ему открывался особый смысл. Хронология снов значения не имеет: смысл был единый — провиденциальный.

7 октября 1972 года, 4 часа утра:

“Это был голос. Голос, который разрешает все, все противоречия. Это парение. Может быть, это и есть сатори? Впервые в чистом виде почувствовал. Голос, какой голос! Он удаляется — и за ним тянутся. Голос, за которым нельзя не пойти. Шли миллионы, шли тихо, ничего с собой не взяв, и шли не куда-то, а просто жить... Не голос, а Путь. Он звал — и я бы совсем ушел, но я заставил себя проснуться. Всю жизнь свою посвятил я этому и впервые услышал во сне.”

Какой-то сугубой тайны здесь, может быть, и нет; сам Михнов подчеркивает жизненное значение сна. Символы (если это символы) расшифровываются сравнительно легко. И Путь (“естественный путь” — *дао),* и сатори (мгновенное просветление) — это по ведомству дзен-буддизма, который попал в поле интересов Михнова. А голос, исполненный непомерного значения, — его Михнов мог услышать и непосредственно в жизни, наяву. Запись Жени: “Из других преподавателей (Театрального института. — *В.* А.) МВ запомнилась Евгения Борисовна Жук, преподававшая технику речи, — певица с трагической судьбой. Даже десятилетия спустя он рассказывал о том, как однажды, в тесной комнате студии, она запела „Ave Maria“: „.все преобразилось вокруг! Это был живой, божественный голос — огромный, как будто всю вину в мире берущий на себя, и стены, казалось, стали шире, и я понял, что такое Любовь...“ Еще раз он услышал это пение — уже в записи — на ее похоронах”.

И все же Голос, услышанный во сне, был голос свыше, запредельный голос. Предопределение? И да и нет. Что важнее — то, что за голосом “шли миллионы”, что за ним “нельзя не пойти”, или то, что “заставил себя проснуться”? Прекращение сна, поданное как волевое усилие, как противодействие, входит в содержание сна, обнажает его двойственность, антиномичность.

Так и в жизни. Михнов был, как ни странно, человеком податливым, но еще больше (или тем более) своевольным, категоричным. На детских фотографиях он выделяется своей открытой, радостной улыбкой: энергичный и безмятежный ребенок, заласканный бабенькой. В период театральной учебы на

некоторых снимках он выглядит неожиданно мягким, обаятельно-безвольным. Но преобладают другие изображения — крепкая посадка головы, сжатые губы, демонический взгляд. Этот экспрессивный вариант он принял для своих графических и живописных автопортретов. А принципиальное значение для него имел совсем ранний (1957) “Автопортрет идущего”. “Все из него — безглазый художник”, — говорил о нем позже Михнов. Это никак не автопортрет в привычном понимании, а образ-символ в чрезвычайно редкой у Михнова сюрреалистической манере. Некое чудище, составленное по меньшей мере из двух фигур, спускается по крутой и узкой лестнице куда-то в бездну; под ним, на последней нижней ступеньке, красный шарик (путеводный колобок? предосте- режение?); движение (спуск) — трудное, на ощупь: главное, надо полагать, за- ключено в противоборстве отчетливо намеченных фигур, той, что ступает по лестнице, и второй, расслабленной, цепляющейся, почти повисшей на первой. Двусмысленная вещь! Какая сила влечет художника? Голос предназначения Михнов наверняка слышал в себе еще до выбора пути; но предназначение требовало усилия, действия, чтобы осуществиться, *быть,* и далеко не ясно, чем могло обернуться это действие. Речь сейчас не о специфических свойствах характера — речь о проблеме глобального масштаба и содержания.

Далее мы коснемся отношения Михнова к русской религиозной философии рубежа XIX—XX веков. Пока что отметим главное. Эту философию пронизывает основополагающая мысль: человек нуждается в Боге, но и Бог нуждается в человеке; творение мира не завершено, оно продолжается, — это и есть творчество, ответ человека Богу, сотворчество, таящее в себе элемент соперничества. Мысль, изначально, в стихийном плане близкая Михнову. Искусство для него — не самовыражение, а самопознание, самоосуществление.

Первая жена Михнова, Софья Григорьевна Филькинштейн, художница-дизайнер, учившаяся с ним в Театральном на одном курсе, вспоминает, что Михнов тогда, в 1956—1957 годах, вынашивал теорию “объемного искусства”. Применительно к театру (а Михнов продолжал занятия в студии) она выражалась как идея “своего”, многопланового, театра, не признающего рамок. “Это театр личности, которая раскрывается, ищет на сцене... Театр внутренней импровизации. Театр актерского существования” (рукопись С. Филькинштейн “История семерых”).

Волею судьбы Михнов соприкоснулся с великими режиссерами, однако сам он, не отрицая “организующей” роли режиссера, остался сторонником театра актера. Чуть позже, в записях 1961 года, он конкретизирует и развивает свою идею. По

мысли Михнова, “в великих актерах прошлого было достаточно много от режиссера”, они сами для себя были режиссерами. “Великий актер — это готовый театр”.

И главное. Личные качества актера и его способность вживаться в роль трансформируются во что-то неизмеримо большее — в высшую, метафизическую реальность. Победа (“выигрыш”) актера, как считал Михнов, — в “разбуженной природе”. Природа понимается в самом широком значении: природа как бытие. Она рождается из небытия, из безликого, неопределимого ОНО, актер *становится* природой (“разбуженной природой”), он связь-противоречие между небытием и бытием. Понятно, что все это относится и к искусству

в целом; живопись Михнова, изначально осознаваемая им как рождение, процесс, открытие, вырастает на том же онтологическом основании.

Соня Филькинштейн вспоминает, что после репетиции в студии отрывка из “Черного монаха” Чехова потрясенный Михнов (он, судя по всему, руководил постановкой и готовил роль Коврина) заявил, что “теперь знает, как сходить

с ума”. Чехов свою “повестушку” называл “медицинскою” и действительно изображал в ней сумасшедшего — “молодого человека, страдающего манией величия”. Он решительно отвергал в произведении субъективный, автобиографический элемент. А Михнов не просто вжился в роль, представил себя Ковриным, — если верно переданы его слова, то в них чудится какая-то странная целенаправленность: *знает,* как *сходить*... (как *будет* сходить с ума?).

Память об этом событии засела в Михнове прочно. В 1971 году он, вспоминая, подает его в значении экзистенциальном, с той же смесью притяжения-отталкивания: “Впервые — на сцене — ощущение *инобытия,* притягательное и почти сладострастное, из которого трудно (и незачем?) выходить. Страшное ощущение — животный ужас — от одиночества в другом мире.” А еще позже, в 1977-м, через двадцать лет после той репетиции, он приводит из чеховского рассказа цитату — слова черного монаха, обращенные к Коврину: “Если я существую в твоем воображении, а воображение твое — часть природы, — значит, я существую и в природе”. Незначительные погрешности в передаче текста свидетельствуют о том, что Михнов цитирует по памяти, как хорошо усвоенную идею: утверждает безусловную реальность мыслимого мира. Воистину, “вещая душа” — “жилица двух миров” (Тютчев), и “другим” миром, в принципе, может оказаться любой из двух: все зависит от того, из которого смотреть. “Черный

монах” давал пищу для размышления о положении “гения” в мире “обычных”, трезвых измерений; отдаться ощущению *инобытия* (посмотреть “оттуда”) значило согласиться на безумие и гибель “здесь”.

Сознательное балансирование на грани двух миров естественно приводило к свободному обращению с литературным текстом. Репетируя “Черного монаха”,

Михнов и его друзья придумывали собственные мизансцены, соответствующие общей коллизии рассказа, но далекие от чеховской стилистики. Из рукописи Сони: “Проснулась Т., Ж. прятался за нее с желанием, чтобы Монах его оторвал, убедил”; “Теперь Т. ему мешала. <.. .> Тут же завязалась борьба. <.. .> Как они боролись, как хотела Т. В. вырвать Ж. от этих морд, от того страшного, что надвигалось, куда тянул его Монах. <.> И потом, когда он чуть не силой выгнал Тамару, бежал босиком тушить свет, смеясь и стесняясь сам того, что делает.” Заключительное суждение Сони Филькинштейн о “театре внутренней импровизации”: “В нем наше будущее, даже независимо от драматургии. В конце концов это может быть и Эсхил, и Пушкин, и Шекспир”. На практике материалом-толчком служили помимо Чехова произведения М. Метерлинка, Х.-К. Андерсена и, похоже, Л. Андреева и А. Блока. Очень хотел Михнов поставить “Ложь на длинных ногах” Эдуардо де Филиппо. В общем, мыслился “театр большой — высокий, современный”.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов Михнов увлекся искусством кино. Театр и кино для него составляли единое целое (театр-кино): начало — в театре, а перспектива, пока недостижимая, — в кинематографе (“фильм-знак — большая форма”). Пока что он сочинял “скелетики” — маленькие киносценарии, которые мыслились не как окончательный текст, а как повод, толчок для импровизации актеров и — через них — предполагаемых зрителей. Сохранились сценарии “Двое под солнцем”, “Человек с обручем”, “Стена”, “Человек идет по следу” и другие. В письме к Александру Кондратову, желая привлечь его к работе над сценариями, Михнов разъяснял свой замысел: “Хотелось бы лиро-эпики в *спокойных* тонах, серо-коричнево с повизгиванием. <.> Места действия предельно элементарные по графике, эпически спокойные. (Песок и небо, земля и стена, земля и столб, вертикали и горизонтали, одна-две — тихо!) <.> Тематика беспредельна и традиционна. Вплоть до вечных вопросов”. Работа с актерами, писал Михнов, будет стремиться “к елико возможной большей открытости „оно“”. И рекомендовал Кондратову: “Не пиши в форме сценария и рассказывания. Пиши „а-ля бреды“” (имеются в виду “бредики”, которые сочинял тогда

Кондратов).

К 1959—1960 годам относится самый крупный по объему (пять страниц) “скелетик” — “Первый фильм”, фантасмагория с метаморфозами трех действующих лиц (он, она и собака). Сквозь грубые эротические сцены, в которых совершаются взаимопревращения живых и мертвых, в общей атмосфере неотвратимости сумасшедшего дома проступает образ художника, его судьба. И сами сюжетные положения в сценарии, заливаемые потоками краски (она образуется из воды, а в других сценариях — из песка, экскрементов и т. д.), превращаются в картину, в живопись.

“Человек идет по следу” — таков сквозной, в разных вариантах, мотив “скелетиков”. Человек идет по следу вечной повторяемости в тщетной надежде оставить собственный след (выложить на песке свой цветок), идет, сбрасывая с себя все типовое, общеупотребительное — до последней одежды. Мотив далеко не новый, но он звучал по тем временам вызывающе, а главное — он утверждал принцип “вопреки” как линию поведения, выходящую за пределы искусства, приобретающую всеохватный жизненный смысл.

Театр вырастал из природы, становился природой, а жизнь (природа) подвергалась театрализации. Комсомольские активисты Театрального института обличали Михнова и его жену как стиляг, на элементарном уровне манер, одежды и т. д. Н. П. Акимов отказался плыть в флибустьерское море живописных экспериментов своего антиученика. Демонстративность — перманентное свойство поведения молодого Михнова в жизни и искусстве. Он играл без пауз. Это позже он скажет: “Жан Г абен — гениальный артист, так как он владеет покоем”. Придет время, и Михнов изменит позицию — уйдет в затворничество, порвет практические связи с миром, откажется от прямого напора. Элементы игры сохранятся и здесь, но маска прирастет к лицу, вызывающий имидж обнаружит черты парадоксальной натуральности. Связь с театром, присущая живописи Михнова, никак не исчерпывается конкретными “сценическими” приемами (например, “кулисностью” некоторых композиций). Широко говоря, она в материализованном воплощении универсального *диалога* — остром чувстве антиномичности (диалогической структуры) бытия и вовлечении соучастника-зрителя в претворение художественного действия, события. Театр не повествует о событии, не переживает его — он дает само событие как движущийся процесс, совершающийся на наших глазах, но вскрывающий при этом незримые мировые связи и отношения — поверх сюжета. Михнов называл свою живопись “конкрецией”,

имея в виду подобную материализацию, претворение невидимого в видимое, процессуальную зрелищность. Слова “конкреция” и “событие” уравнивались в своем значении.

3

На приглашение Н. П. Акимова учиться на постановочном факультете и стать художником сцены Михнов, по его воспоминаниям, с ходу ответил: “Да я никогда карандаша в руках не держал”. Это, конечно, бравада. Как вспоминает Людмила Хозикова, своей оценкой “отлично” по рисованию в школе она обязана старшему брату, который выполнял за нее домашние задания. Сохранилось несколько графических и живописных работ, сделанных Михновым до поступления в институт, и в них уже виден определенный навык. Впрочем, кто из нас в детстве не рисовал? Настоящий толчок дал ему все-таки Акимов.

Живопись Михнова институтских и первых последующих лет была отважной и целеустремленной пробой сразу по нескольким направлениям. Прежде всего — и это факт решающего значения — пробе, испытанию подвергались сами средства, материалы изобразительного искусства, а набор их с самого начала был разнообразен: масло, акварель, карандаш, графит, тушь, эмаль, гуашь, темпера. Михнов не то что “использовал” эти материалы — он их именно испытывал, открывал в них новые возможности, что и было, вкупе с задачами композиционными, главной “темой” его произведений. Позже масляная живопись уйдет на второй план, зато какой высокий и новый статус придаст Михнов темпере, какие чудеса будет творить в технике туши.

К абстракции Михнов, как до него В. Кандинский или Дж. Поллок, шел от предметнофигуративной живописи. В пределах фигуративного искусства его задачей было отделение восприятия предмета от самого предмета, предмета как такового, придание восприятию (трактовке предмета) самостоятельного значения. В конце XIX — первой половине XX века этот принцип (не *что,* а *как)* послужил основой для разнообразных направлений в живописи. И произведения Михнова 1950-х годов — его ранней и во многом еще ученической поры — отмечены контактами с рядом художников-новаторов от Сезанна до Пауля Клее.

Деформация натуры в ранних работах Михнова не ограничивается стремлением к повышенной выразительности изображения — речь уже может идти о создании (“как у Пикассо”) нового, неожиданного образа, который лишь отдаленно, посредством немногих деталей, даже намеков, соотносится с предметом, выбранным в качестве “объекта”. Примером может служить любая “Семейка” в составе одноименного цикла из нескольких произведений Михнова.

Возьмем вариант, воспроизведенный в *Альбоме 2002* (с. 67).

Тематический аспект обозначен названием картины, которое в данном случае представляется уместным. Накрепко спаянные в геометризированное целое, какие они, однако, колючие, какие зубастые и неуютные, эти михновские “Семейки”. “Все грызутся и держатся друг за друга”, — комментировал позже Михнов. Название, с саркастическим оттенком, руководит восприятием зрителя, который ищет в картине соответствующий “объект” — узнает и считает фигуры (в данном случае сколько — три? или четыре?). Не будь названия — вся конструкция могла бы породить какие-то другие представления. Но так или иначе, при любой интерпретации, нашим вниманием завладевает “форма”: в действие вступает соотношение линий и плоскостей, проступают оттенки локальных цветов (степень их интенсивности), открывается внутренняя динамика устойчивого целого. Мы подпадаем под власть композиции и цвета и даже можем прийти к неожиданному заключению, что это красиво.

На практике преобладает другой, усеченный вариант восприятия, когда название идет не на пользу. Действие непривычных “формальных приемов” сказывается сразу и вызывает у зрителя противоречивые чувства, порождает недоумение. Но если зритель, прочитав название, сосредоточится всецело на узнавании в картине предмета, знакомого ему и без живописи, то вряд ли он отдаст себе отчет, что при этом не разворачивается, не формируется, а обедняется и утрачивается первоначальное впечатление, которое потенциально значительнее, чем внешняя попытка распознать “объект”. К тому же дальше попытки дело не пойдет: дальше у Михнова не конкретность, а “конкреция”, отстраненная от предмета. Заметным шагом к “конкреции”, пусть не очень самостоятельным, были, в частности, и “Семейки”.

Молодой Михнов в ускоренном темпе повторил путь, проделанный в свое время живописью по направлению к абстракционизму. Отказ от линейной и световоздушной перспективы и разработка двумерного пространства, возобладавшие в живописи рубежа XIX—XX веков (Гоген, Матисс, Пикассо и т. д.), повысили роль цветовой организации картины, усилили ее абстрактно-декоративные свойства. Проблема глубины и объема не снималась — она решалась по-другому. Михнов поначалу писал натюрморты и пытался обозначить объем предмета “по-сезанновски”, средствами цвета, красочной фактуры. В “Семейках” и других опытах геометризации формы он акцентирует линию с оглядкой на принципы кубизма, согласно которым наклонная линия определяла глубину, а кривая линия

— объем. Отметим, что эта геометризация, рационалистическая в своей основе, имела у Михнова преходящий характер, она не прижилась в его искусстве; к геометрическим абстракциям К. Малевича он относился достаточно сдержанно, если не сказать враждебно. Гораздо ближе ему материя дышащая, органическая, не статика, а взрыв, возникновение, движение. Плывущее цветовое пятно, плотный или воздушный мазок, пульсирующая фактура производят впечатление живых существ. А с пространственными планами Михнов потом будет творить нечто невообразимое.

Среди ранних работ Михнова встречаются “переходные” — в принципе абстрактные, но еще сохранившие признаки фигуративности. В *Альбоме 2002* таковы “Африка” (с контуром фигуры негритянки, почти неразличимым в составе композиции, напоминающей пеструю и дробную карту Африки) или “Ралли” (с узнаваемыми элементами автомобиля). В целом же переход к абстракции был у Михнова решительным, он как-то с ходу, стихийно постиг острую гармонию открытых цветов, освободившихся от предмета. Абстрактная живопись Кандинского и Малевича имела сложные теоретические обоснования, их картины продуманы и рассчитаны (разумеется, по-разному). Михнов хотел другого, его ранние опыты спонтанной живописи пересеклись с иным прецедентом — творчеством американца Джексона Поллока. Репродукции картин Поллока, судя по воспоминаниям Михнова, принесла ему жена, Соня. “Работал, ничего не зная о других художниках, увидел Поллока (жена показала, чтобы унизить) — и весь растворился в его работах... Смог преодолеть — и работать дальше” (запись 1972 года). О характере воздействия Поллока и преодолении этого воздействия еще будем размышлять применительно к вопросам самобытности Михнова и его вклада в живопись XX века. Сейчас отметим сам факт контакта, очень важный для Михнова, подтвержденный созданием нескольких работ “под Поллока” и даже прямыми посвящениями ему. Поллок содействовал повороту Михнова к непроизвольному, спонтанному творчеству, это был очень существенный сдвиг.

С самого начала обозначилось стремление Михнова работать сериями, наращивать циклы произведений. “Семейки” всего лишь эпизод. В конце 1950-х положено начало длительным сериям “Рельефы”, “Стояния”. А позже пошли “Беседы”, “Скрижали” и т. д. Какой бы ни преобладал акцент в достаточно условных названиях циклов — “тематический” (“Беседы”) или “технологиче- ский” (“Рельефы”), — все равно: главное усилие Михнова направлено не на поиск “наилучшего” решения темы

или конкретной задачи (когда предыдущие варианты отбрасываются) — гораздо важнее для него именно множественность решений, новые и новые, открываемые им возможности материала, графиче- ских и живописных средств. Искусствоведы отмечают, что он идет на намеренное сужение тематического круга, развивает не предметную, а “пластическую” тему, которая “на глазах” (в каждом из вариантов) обретает форму (Е. Андре- ева). “Ни в молодые, ни в зрелые годы он не искал разнообразия мотивов, но, кажется, не было приемов, которые его не занимали” (М. Герман).

Венцом, конечным пунктом ранней поры и в то же время явлением единственным, исключительным стал цикл работ под общим названием “Тюбик”, созданный в 1958— 1959 годах (дата 1956, указанная в *Альбоме 2002,* ошибочна).

Это вещи большого формата, картин крупнее по размеру, чем самый большой “тюбик” (1.4 -II 3 м), у Михнова вообще нет. Масляная краска, по свидетельству Михнова, выдавливалась из тюбика прямо на холст — отсюда название (я, впрочем, не думаю, что здесь исключено участие художнических инструментов). Белая поверхность холста плотно заполнена знаками самой разнообразной формы — геометрическими фигурками, буковками, сеточками, пружинками, всевозможными загогулинами. Как это понять? И надо ли понимать?

Михнов всегда мечтал о большой форме. Глядя на брандмауэры, слепые, без окон, торцовые стены ленинградских домов, обнажившиеся вследствие разрушений периода войны, он хотел их расписать. Может быть, “Тюбик” — попытка в монументальном жанре? Нет, это не монументальная живопись. Если мысленно совместить пространство такой картины с реальной стеной, то на ум придут скорее обои или ковер, чем декоративное панно. Однако...

На выставке 1978 года был один “тюбик”. Приемная комиссия недоумевала, не зная, как его оценить, и вдруг какая-то дама из комиссии заявила: “Я не возражала бы иметь платье с такой расцветкой.” Абстрактная живопись дала мощный толчок развитию дизайна, разных форм оформительского и прикладного искусства. Но “тюбики” Михнова вряд ли могут служить образцом обоев или расцветки тканей, слишком замысловаты и таинственны эти закорюки и письмена. К тому же самый большой по размерам “тюбик”, в отличие от других (с равномерным расположением знаков), содержит ритмические паузы и очевидные пункты повышенного напряжения, и знаки здесь не столько каллиграфические, сколько органического, “природного” свойства — они побуждают к образному восприятию в каком-то,

может быть, сказочном ключе.

До выставки 2000 года в Мраморном дворце я знал один-два “тюбика” и воспринимал их как что-то побочное (или избыточное) в творчестве Михнова, как момент поведенческий, игровой. Представленные вместе, в отдельном зале (к ним там присоединилась только “БезДна”, картина совсем другого плана), они произвели на меня впечатление неожиданное, магическое, поразили живой, струящейся, вибрирующей красотой.

Цикла “Тюбик” касаются почти все пишущие нынче о Михнове. Художнику М. Кулакову эти “значки и символы” напомнили древнеегипетское демотическое письмо, М. Герман вспомнил американского художника “Тамби” (Тоби?) — “уже известного тогда” (?) Михнову. Марк Тоби еще в 1930-е годы, вернувшись из путешествия по Ближнему Востоку и Китаю, где он изучал каллиграфию, начал разрабатывать особый тип абстрактной живописи — иероглифиче- ский абстракционизм. Имя Тоби промелькнуло в записях Михнова: “Поллок освободил живопись. Первые вздохи — Поллок, Тоби.” Но это запись 1972 года, раньше Тоби, в отличие от Поллока, не упоминался. Некоторые картины Михнова наводят на мысль о Тоби, но картины более поздние, и напоминают они живопись Тоби 1960-х годов, не такую уж “каллиграфическую”. Воздействие Тоби именно на “тюбики” остается, по-моему, вопросом нерешенным.

К тому же это совсем не главное. Гораздо важнее попытаться понять, как цикл “Тюбик” соотносится с живописью Михнова в широком объеме и что он значил в ее становлении.

В статье В. Турчина (каталог выставки Евгения Михнова и Игоря Иванова в Монако, 2005) центральной является мысль, что Михнов “говорит о материи на языке самой материи”. “Как средневековый алхимик, он решил испытать свойства материи. Краски и холсты он стал рассматривать как часть материального мира. <.> Краска для Михнова-Войтенко способ выражения силы материи, а не средство для презентации чего-либо другого”. В контексте этой мысли В. Турчина картины цикла “Тюбик”, созданные путем выдавливания краски на холст, без “дальнейшей переработки”, являются “определенной, внутренней дадаистической революцией, восстанием антиэстетики против культа прирученных артистических средств выражения”.

Но насколько это спонтанная живопись? Каково здесь соотношение непредсказуемости и расчета? Валерий Вальран в статье “Живопись Евгения Михнова-Войтенко” пишет: “По технике исполнения они (картины цикла „Тюбик“. — *В.* А.) приближаются к „искусству действия“, поскольку предварительно представить такую картину в деталях вряд ли возможно: она

создается в самом процессе работы над ней. С другой стороны, способ нанесения краски — небольшие, парциальные, выдавленные из тюбика фрагменты — требует огромного времени, так что, по-видимому, картины создавались в течение нескольких сеансов. Можно предположить, что в процессе творчества и между сеансами шло рациональное осмысление создаваемого, следовательно, эти работы еще нельзя отнести к „спонтанной“ живописи”. Очень логичное рассуждение. Добавлю еще факт (надо думать, действительный факт), который конкретизирует ситуацию и одновременно усложняет, запутывает ее. Михнов рассказывал, что большой по размеру “тюбик” он во время работы не мог видеть целиком: в тесной комнате холст не помещался, Михнов писал картину по частям, последовательно (с естественными перерывами) разворачивая рулон. Что же, тем поразительнее достигнутое им целое. Но и мы мысленно “разворачиваем” эти картины дальше. В. Вальран справедливо полагает, что “каждую из них, несмотря на размеры, можно продолжить в любую сторону; в некотором смысле это — фрагменты иного мира, другой реальности”.

В эмоционально-психологическом ключе трактует “тюбики” М. Кулаков. Он видит в них “раскрепощение свободных ассоциаций”, которое передает не “биты информации”, а “взволнованность автора-ребенка”, стремящегося “вскрыть и закрепить внутренний мир пустоты, из которой возникают творческие миры”. “В картинах фиксируется радость Михнова перед чудом, перед собственными творениями, которых до сей минуты не существовало в мире. Изумление перед собственными внутренними ресурсами, которые кажутся неисчерпаемыми”.

Общая мысль, соединяющая эти разные интерпретации, заключается в том, что Михнов не картину пишет, а творит мир. С чего начинается этот мир?

С нуля?

Каждый художник внутренне взаимодействует с чистым холстом до того, как нанесет первый штрих или мазок. Так или иначе “прицеливается”. У Михнова это взаимодействие, само по себе вовсе не исключительное, складывается в многоплановый сюжет, в котором чистому холсту или белому листу бумаги отводится чрезвычайно активная и содержательная роль. Михнов не однажды об этом писал и рассказывал, на разных этапах своего пути.

Чистый лист или холст для Михнова — предел совершенства, полноты и гармонии. Страшно прикоснуться. И если брошена краска или проведена черта — надо дать что-то не менее полное и совершенное, но *другое* — овеществленное. Та же, в принципе,

мысль выражена в плане лирическом, даже эротическом: “Девственно — желанно — чистый холст. Девственный и вожделеющий, — реагирующий на самое нежное прикосновение… Работы назвать *телом*” (запись 1961 года).

Одновременно чистый холст или лист для Михнова — это “белое отсутствие”, знак непознаваемого, того самого мирового “оно”, из которого рождается бытие. Эта мысль была присуща Михнову с самого начала и последовательно разрасталась в сложную философию белого цвета, достигшую ясности к началу 1970-х годов. “Есть белое — отсутствие бытия. И каждое прикосновение создает в белом *бытие.* <…> Если подходить к листу бумаги как к листу, а не как к понятию *беспредельного,* то ты насилуешь бумагу, *самопроявление затме- вает суть*” (1972). Суть понимается в онтологическом, надличном значении, в духе идей восточной философии. “Белое становится для Михнова знаком Востока”, — пишет Виктор Кривулин (“В поисках белого квадрата”).

Правомочность применения этих идей к картинам раннего цикла подтверждается тем, что Михнов потом неоднократно вспоминал, смотрел и заново оценивал “тюбики”: “сомнамбулический метод”, “неокаллиграфия” и т. д. И подчеркивал их онтологическое содержание. О самой большой картине он говорил: “Это иное мировосприятие — не прикладное, не декоративное, это среда — без центра, без фигур, все уходит, и остается — все сразу”; “Я хотел, чтобы в ней дышала среда” (1972).

Среда не бытовая, среда как “все сразу”, космическая.

И если в поздних оценках был момент модернизации, он тоже имел значение. Цикл “Тюбик” существовал и оставался в творчестве Михнова как остров, отдельная суверенная территория — и вдруг откликнулся, именно в начале 1970-х, на переходе к последнему, основному периоду, — откликнулся в шедевре Михнова, картине “Точки” (“Улыбка Будды”). Связь отмечена самим Михновым: “„Точки“ — выход из них (из полотен „Тюбика“. — *В.* А.)” — слова 1974 года. Можно по-разному относиться к “Тюбику”, единственная трактовка здесь невозможна, и если даже все свести к тому, что это красиво, то в этом не будет никакого ограничения: слишком многое предполагает и содержит в себе эта красота.

“Чему улыбается Будда? Красоте!” (1974).

Глава вторая. В сумятице шестидесятых

1

В 1959 году от Михнова ушла Соня. На прощание, уезжая в Москву, она устроила его, при содействии Я. Блюмина, в Комбинат живописно-оформительского искусства и оставила ему комнату на улице Рубинштейна, 18, в которой Михнов прожил до 1975 года.

Неподалеку, на углу Невского и Владимирского, располагалось знаменитое кафе “Сайгон”, где собирались неофициальные писатели, художники, музыканты. Михнов в “Сайгон” не ходил — “Сайгон” сам приходил к нему. После тусовок в “Сайгоне” знакомые Михнова, прихватив незнакомых и, конечно, водки, нередко перекочевывали на улицу Рубинштейна. Это не было нормой, Михнов никак не отличался гостеприимством, но случалось раз за разом. Людмила Хозикова именно в этом усматривает главную причину пьянства Михнова.

Пятнадцатиметровую комнату описала Женя Сорокина в своих воспоминаниях:

“Центральную часть комнаты занимала тяжелая старинная рама с золоченой лепниной, она стояла на полу и служила подставкой для показа нитроэмалей, подходивших к ней по формату.

Напротив рамы — два низких креслица, сооруженных Михновым из диванных подушек, поддерживаемых деревянной конструкцией. Тут же стеллаж из книжных полок, с папками графики, за стеклом — коллажи Михнова, репродукции. Одна из них — коричневатая открытка — репродукция картины Боттичелли — в конце концов оказалась у меня, как и пепельница, выкованная Михновым, одна из тех плошек, что предназначались для канделябров Дворца культуры в Череповце.

Вместо обеденного стола — пластиковый овал, вставленный между полками на уровне кресел. Рабочий стол занимал угол у окна, выходящего на крышу Малого драматического театра. Неоновые буквы „ТЕАТР“, укрепленные по вертикали над улицей, всю ночь светили в окна.

И в комнате присутствовал элемент театра — занавес из мягкой ситцевой ткани соломенного цвета, закрывающий постель. Он отодвигался в сторону, чтобы видны были картины на стенах: рельефы, работы маслом 60-х — тоже рельефные, но не монохромные — яркие, цветные. Фотография одного из этих холстов — „Фестивал минор“, посвященного саксофонисту Джерри Мал- лигану — помещена в каталоге выставки в галерее

Хагельстам 1989 года, — видимо, там он и остался.

В углу над рабочим столом, как Распятие, прибит был большой кусок корня дерева, — при переезде на Карповку перевезли и его”.

Описание соответствует обстановке комнаты не ранее 1970 года, когда там появилась Женя. Но определился этот порядок раньше, и не думаю, что радикально перестраивался, — менялись картины на стенах, а рельефы, созданные в первой половине 1960-х, висели у Михнова (и потом на Карповке) постоянно.

Я несколько раз бывал на Рубинштейна в середине 1960-х, еще жив был Рекс, любимая собака Михнова, которой Женя не застала. Но на месте были уже и креслица, и корень, и занавес: из-за занавеса, помню, в разгар пьяной беседы появился, демонстрируя свой античный торс, проспавшийся, в одних трусах, Кондратов.

Приходили к Михнову в общем-то не затем, чтобы пить, — пьянка была неизбежным сопровождением, — приходили смотреть Михнова, общаться с Михновым, *отметиться* у Михнова, который уже тогда был — для узкого круга — притягательным центром и бесспорно величиной. Отдельной величиной.

Как соотносятся Михнов и шестидесятые годы?

Я сам шестидесятник и прекрасно сознаю, что ведущей идеологической тенденцией того времени было стремление возродить — в первоначальной “чистоте” — социалистическую идею. Были, конечно, люди, которые понимали иллюзорность или даже вред этого стремления. А Михнов... Михнов к нему просто не имел отношения, что и определяло его ориентиры в философии, живописи, литературе — в самосознании. Молодые поэтические кумиры 1960-х — Евтушенко, Вознесенский, даже Окуджава — практически не затронули его, в конце 1960-х он сошелся с Леонидом Аронзоном, чья поэзия в принципе сторонилась любой конъюнктуры.

Михнов был в курсе издательских новинок мировой литературы — и тоже: его привлекли не Ремарк и Хемингуэй, чьи романы воспринимались в соотношении с нашей действительностью (другая жизнь, но мы тоже потерянное поколение); гораздо ближе Михнову была классика, причем особого рода — произведения громоздкие, подробные, бесконечно многоплановые, в которых фрагменты вырастали в самостоятельные темы, а единство достигалось интеллектуальной игрой, взаимопроникновением пафоса и иронии. Любимым философом Михнова в 1960-х был Мишель Монтень, любимыми прозаиками — Франсуа Рабле, Лоренс Стерн, Герман Мелвилл.

В экспериментальной живописи тех лет Михнов стоял особняком. Про- сматривая книжку Валерия Вальрана “Ленинградский андеграунд” (2003), мы с Раисой Белоусовой, одной из подруг Михнова 1960-х годов и близким ему в то время человеком, устанавливали, с какими художественными группами и с какими конкретно художниками Михнов имел более или менее близкий контакт. Таких оказалось совсем немного — единицы. Он еще не был отшельником и от случая к случаю встречался со многими, но они проходили мимо него, он никого из них не выделял, будь то последователи “Круга художников”, или “стерлиговцы”, или кто-то еще. И его знали немногие. Когда я позже, в конце 1970-х, показывал Михнова художникам группы “Эрмитаж”, они недоумевали и в принципе не принимали его. Ученики Акимова тоже пошли врозь, дружеские отношения соединяли Михнова только с москвичом Михаилом Кулаковым, когда он в начале шестидесятых жил в Ленинграде и учился в Театральном.

Был, конечно, тогда у Михнова круг близкого общения. В него входили писатель и художник Леон Богданов (позже лауреат литературной премии Андрея Белого) и его жена Липпа (Элеонора), художник, певец и музыкант Алексей Хвостенко и его жена Маргарита Вологдина, совсем молодой художник Юрий Галецкий и другие. Читали вслух Рабле и Стерна, снимали кинокамерой ленинградские дворики, там же, в двориках, устраивали громкие концерты (“Хвост” и Рита пели русские народные песни и плясали, Михнов снимал). А случалось — и уворовывали что-то в магазине. Конечно, пили, жизнь вели экстравагантную, вызывающую. При этом Михнов и в приятельском кругу не упускал случая поучать, подчеркивать свое превосходство, особенно в развитии очень важной для него идеи, что художественный эксперимент не сводится к самовыражению художника, а значит нечто большее. Запись о Ю. Галецком: “Он не понял, что значит делать и что — познавать”.

Объектом нацеленного педагогического опыта Михнова был Александр Кондратов (1937—1993). Пример не единичный, я вспоминаю именно Кондратова потому, что был с ним хорошо знаком независимо от Михнова — Саша одно время даже жил у меня в кооперативном доме на Бестужевской. Михнов называл себя “мамой” Кондратова, хотел видеть в нем единомышленника, поначалу у них были общие литературно-художественные проекты, но пути их в конечном счете разошлись.

Александр Кондратов (Сэнди Конрад, как он себя именовал) — личность во многих отношениях исключительная. Он перемалывал в себе бесконечную информацию, прямо-таки

компьютер. Да что компьютер! — можно сказать, что уже и Интернет (когда Интернета и в намеке не было). Общаться с ним было тяжеловато: он без конца говорил, не давая сказать собеседнику. И работал так же, запоями. Сидел две-три недели за пишущей машинкой и выдавал готовую книгу. Человек-монолог, с неожиданными переключениями темы.

При всех заимствованиях откуда угодно, из разных эпох и культур, он утверждал себя как человек и писатель принципиально русский. Отец Кондратова, по его рассказам, был казачий генерал, в какой-то момент войны разжалованный Сталиным и погибший в штрафбате. С казаками Сэнди имел связи до конца жизни и что-то важное для них, по-видимому, значил — приехавшие на его похороны казаки стояли у гроба с шашками наголо.

Россия у Кондратова повернута на Восток, принадлежит Востоку гораздо больше, чем Западу (как у Хлебникова). Восточные религии и языки, йога, в сеансах демонстрации которой Сэнди принимал участие, искусство Востока — все это составляло для него устойчивый научный, творческий и личный интерес.

Кондратов написал много стихов (разумеется, в стол). В поэзии он перепробовал всевозможные жанры и стили, соединяя мифологическую, в принципе, основу и крайний авангардистский эксперимент (опять-таки как у Хлебникова: зверь + число). Среди его стихов немало превосходных, но меня в свое время больше поражала подпольная проза Кондратова, за которой в кругу профессиональных знатоков литературы закрепилось определение “циническая” (помню, так отзывался о ней Н. Я. Берковский). Кондратов особо ценил Генри Миллера и даже переводил “Тропик Рака”. Но вызывающе обнаженная эротика Кондратова — только часть целого: в его романах и рассказах Генри Миллер пересекается с Кафкой, закручиваются хитроумные детективные сюжеты (сказалась учеба молодого Кондратова в милицейской школе?), вырисовывается картина безумного и насквозь поднадзорного мира, в котором реальное неотделимо от фантастического. Гипертрофированный “русский бред”, с элементами поэтики, идущими от Гоголя, Достоевского, Сологуба, Ремизова — вплоть до обэриутов.

Судьба творческого наследия Кондратова, составляющего, по плану автора, двенадцать объемистых томов, и сегодня не ясна. Тому много причин, в том числе субъективных.

В стихотворении, посвященном обэриутам, Кондратов писал:

За что Господь их покарал, Анкету жизни замарав?

Никто из них не умирал Своею смертью в номерах.

И лишь один из них, отступник,
Перед самим собой преступник...

“Один из них” — Николай Заболоцкий, “изменивший” принципам ОБЭРИУ и тем “спасшийся”. Стихотворение по отношению к Заболоцкому имело осудительный смысл, однако в жизни Кондратова произошло нечто похожее, только с другим поворотом. Нет, он не изменял своим художественным принципам, не приспосабливал свое творчество к обстоятельствам — он держал его глубоко под спудом, до поры до времени. Но когда наступит это время? и наступит ли?

Трудно и грешно так говорить, но Кондратов, может быть, не угадал своей судьбы. Он рассказывал (хвастал?), что издательство “Галлимар” готово издать собрание его сочинений. Но он решил сначала утвердить себя здесь, на родине. Я убежден: издай Кондратов свои романы тогда за рубежом, быть бы ему одной из главных диссидентских фигур. А теперь... Что будут значить его “цинические” романы теперь, после разгула постмодернизма, после Э. Лимонова и В. Сорокина? В историю литературы он безусловно войдет, и феномен Кондратова, чрезвычайный склад его личности еще подлежит осмыслению. Но “звездный час” своего шокирующего явления миру он упустил. Хорошо это или плохо — не знаю.

А “утверждал себя” Кондратов написанием бесчисленных научно-популярных книжек, их он издал более полусотни (помню, как отмечали выход пятидесятой). О чем только не писал Кондратов! — об Атлантиде и электронном разуме, о букве и великанах острова Пасхи, о тайне океанов, о звуках и знаках, о древних письменах. Параллельно участвовал в исследовательских экспедициях. Общался с Львом Николаевичем Г умилевым, пил водку с Юрием Кнорозовым, писал стиховедческие статьи в соавторстве с академиком А. Н. Колмогоровым — его связи в научном мире казались безграничными. Защитил кандидатскую диссертацию и чуть-чуть не дожил до защиты докторской.

Вот эта-то бурная деятельность Кондратова и вызывала разочарование Михнова. Она расценивалась им как измена, приспособленчество. Само слово “популяризатор” применительно к Кондратову превратилось у Михнова в “популизатор”.

Измена чему — творческому призванию? таланту? Тоже не так просто.

С течением времени, по принципу расширения круга, тень сомнения Михнова легла и на художественные произведения Кондратова. Итоговую, весьма скептическую оценку его творчества Михнов дал позже, в октябре 1977 года (запись телефонных бесед с Ритой Пуришинской):

“Кондратов загрузил литературой, я читал, читал, думал, что засну. <.> Нет, тяжелое снотворное, инфернальная литература, про ад, про смерть, бессмысленность. Я ему скажу свое мнение. Сто страниц одно и то же. <.>

Кондратовская литература снилась. Читаю два-три слова и засыпаю. А во сне опять снится. Из пустого в порожнее, сплошная тавтология, такое все навязчивое (в плохом смысле слова, как ему самому не скучно), такое мертвое, плоское, инферналь без передыха, все в одну точку, но эта точка художественно не интересна”.

В решительности прямой оценки Михнов не прав: произведения Кондратова, конечно же, “представляют художественный интерес”. В данном случае, похоже, Кондратов попал не в настроение, Михнов в тот момент был очень болен и, если судить по тем же беседам, вообще не мог читать — ни Германа Гессе, ни любимого Монтеня. А шире —

Кондратов вписался в контекст неоднократных размышлений Михнова о тех художниках, которые вносят в жизнь лишнюю смуту, демонстрируя свои аномальные свойства: “Передавать свою ущербность другому — не очень благородная вещь...

Одни дают дыхание, другие — стесняют его. Позиция Кафки — гнусная. Можно ведь создать иллюзию, тростинку. У Л. А. (Леонида Аронзона. — *В.* А.) это есть, хотя он и пишет про гробы. У Босха — тоже — при всех ужасах — улыбка”. Немного странно (подробнее потом), но в ряд “ущербных” художников попал у Михнова Филонов: “недобрый художник”, “жил под колпаком собственной болезни — навязывание этой болезни — отсутствие улыбки”. Все это записи уже 1970-х годов, но Михнову всегда был присущ “утвердительный” взгляд на искусство как творение мира; мессианизм, по его понятиям, относится к онтологическим свойствам искусства.

Суть вовсе не в однозначной оценке чувства, “выраженного” художником: “светлое” оно или “мрачное”. (В другом месте Михнов одобрительно отметил учебу Кондратова у Луи Селина, роман которого “Путешествие на край ночи” высоко ценил.) Суть в значимости творческого усилия, динамике “лепки мира”, в том внутреннем потенциале художника, который, по убеждению Михнова, неизмеримо значительнее “настроения”, хотя очень не просто и не всегда открывается читателю или зрителю. “Робот” — говорил о Кондратове Михнов. “Компьютерный” мозг Кондратова, бывшего большим поборником искусственного интеллекта, реализовал себя в системе достаточно механистической, эмоционально замкнутой, и выпады Михнова в общем-то понятны. Но это вовсе не исключало наличия у Кондратова

великолепной фантазии, если угодно — изобретательности, на впечатляющем эстетическом (антиэстетическом) уровне. Михнов помимо стихов Кондратова знал, по-видимому, “Соседа” (“Сосед, которому я доверял”), наверняка читал “Здравствуй, ад!” и еще какую-то прозу. Не знаю, дошел ли он до “Пигмалиона” да и был ли в 1970-х уже написан этот роман, настоящий взрыв кондратовской выдумки и “игры”. Позже с “Пигмалионом” произошла история. Сэнди заявил, что роман утрачен, кто-то “увел” последний экземпляр. “Ладно, — решил Кондратов, — восстановлю!” Засел за машинку и в кратчайший срок, “по памяти”, сочинил новый текст. Мне тогда показалось, что новый вариант слабее прежнего. Может быть, именно показалось: слишком ярким было первое впечатление.

Однозначно Кондратова воспринимать было вообще нельзя. И не уверен, что его следует перечитывать.

История с Кондратовым бросает свет и на другие контакты Михнова 1960-х годов. В комнате на Рубинштейна бывали Андрей Битов, Виктор Голявкин, Глеб Горбовский, Олег Григорьев. Постепенно эти контакты ослабевали или сходили на нет. Михнов не был лидером, за ним не стояло никакого направления — он был отдельный, “вещь в себе”. В общении с ним не возникало идей, кроме идей его самого или — редчайший случай — идей, с которыми бы он сразу согласился. Он был подчеркнуто *сам,* даже когда говорил банальные вещи. Главную проблему своего самосознания он сформулировал — уже в ко- торый раз! — по прочтении “Доктора Фаустуса” Томаса Манна: “Основная проблема — отдать себя миру или поддаться ему”. Такие вопросы легко ставить и практически невозможно решить. “Отдать себя миру” (не служить, а отдать) возможно, по логике Михнова, только через жертву, самозаклание, саморазрушение (собственно, об этом и написан роман Томаса Манна). Без самопожертвования почти неизбежно срабатывает другой вариант — “поддаться”. Михнов ревниво и пристрастно оценивал “выход” друзей к известности, к миру и мог легко обвинять их — когда по делу, а когда и зря — в слабости и сдаче позиций, в приспособленчестве. Он не шел на демонстративный разрыв — он скорее обозначал по отношению к ним высокомерное равнодушие. И они, я думаю, определяя свой путь, расходились с ним без особых драм: тяжело все-таки было терпеть это его постоянно подчеркиваемое превосходство. Не случайно, наверное, сохранилось так мало прямых свидетельств об окружении Михнова той поры. Он потом мог вдруг вспомнить ранние, еще “геологического” периода, стихи Глеба Горбовского, но как-то вскользь, по ходу дела, без акцентов. И Горбовский в своих воспоминаниях, опубликованных

много лет спустя, отводит Михнову немного места. Через Интернет удалось открыть в “Музее шансона” песню Горбовского 1961 года, посвященную Михнову:

Мне пора на природу
(Е. Михнову-Войтенко)
Слова: Г. Горбовский
Исп.: Глеб Горбовский

Но все это, понятно, не обязательные моменты.

На Михнова рано обратили внимание специалисты по живописи — работники музеев, искусствоведы: А. Н. Изергина, Н. А. Лившиц и другие. В отношениях с ними Михнов оставался Михновым — то ли непризнанным художником, кровно заинтересованным во мнении специалистов, то ли фрондером, которому на все наплевать. Московский искусствовед Ростистав Климов, близкий Михнову человек, вспоминает о первой встрече с ним в конце 1950-х (скорее всего — 1958): “Высокий парень, пьяный и наглый, провел в маленькую комнату. Там находились два маленьких креслица, стол, кровать и большой пес. Высокий и худой, с узким лицом, Михнов казался предельно напряженным. Это ощущение пружинистой напряженности было определяющим. Его не могла скрыть даже вызывающе наплевательская повадка: развалившись в кресле, он рассказывал, что вот пришла тут одна дама, искусствовед (было названо одно из самых уважаемых имен), все просила вещи показать, но я пьяный был, сказал, чтобы сама под кровать лезла, ничего, достала”. В восприятии знавших Михнова в то время доминируют два его образа, две оценки: гениальный художник — и непереносимый человек. Без стыковки, без доказательств и объяснений. А что тут можно объяснить?

С работой в Комбинате живописно-оформительского искусства поначалу у Михнова вроде бы заладилось: не все его проекты принимались, но что-то и осуществлялось. Проще всего было с рекламой. В разных местах города он выполнил несколько работ, одна из них долго, много лет, держалась у метро “Горьковская”.

Главным было, конечно, участие Михнова (1963) в оформлении ресторана “Москва” на углу Невского и Владимирского, как раз над “Сайгоном”, который располагался на первом этаже здания. Большой зал ресторана украсило панно Михнова “Весна” (“Солнце”?) в русском стиле — не шедевр, но смотрелось неплохо. Гораздо смелее и неожиданнее была другая работа. В одном из малых залов Михнов вживил в стеклянную стену многочисленные объемно-абстрактные изделия из светлого и темного хрустального стекла, выполненные в технике свободного литья. Причудливоразнообразные по форме, они под

воздействием света переливались оттенками и, казалось, начинали шевелиться. Михнов отливал этих загадочных маленьких монстров на стекольном заводе при помощи громоздкого ковша, которым ему разрешали пользоваться во время обеденного перерыва рабочих. Со стекляшками произошла история — Михнов вспоминал о ней с удовольствием. Принимать оформление ресторана явился тогдашний градоначальник, предгорисполкома. Вступив в зал со стекляшками, он разразился гневом: “А это что за эмбрионы? Сколоть!” — и пошел дальше. Михнов, по его рассказу, успел ответить вопросом: “А вы знаете, во что обойдется такая операция?” По ходу дальнейшего осмотра, надо полагать, начальнику доложили о стоимости переделки. На обратном пути он, чуть задержавшись, снисходительно согласился: “А ничего эмбрионы”. Воздадим должное чиновнику: “эмбрионы” — в данном случае слово оказалось уместным.

А еще в ресторане, в банкетном зале, решительно заявил себя “корень Михнова” — огромная люстра, сработанная из цельного, узловатого, разлапистого корня дерева. Хорошо и важно под ней сиделось.

Из других прикладных работ Михнова отметим металлические решетки и стояки-подсвечники, выкованные им для Дворца культуры металлургов в Череповце. Но в целом его оформительская деятельность быстро сходила на нет. Заказы перестали поступать, да и сам он к делу охладевал. А ближе к концу жизни завязался прямой конфликт с Ленинградским художественным фондом. Михнова решили уволить, членом Союза художников он, разумеется, не был, и ему грозил очень опасный по тем временам статус “тунеядца”. Каким-то чудом удалось получить необходимый штамп “с места работы”.

Так и остался он наедине со своими “детьми” — непризнанными картинами.

С 1961 года начинаются дошедшие до нас записи Михнова — не “дневники”, как определяет их Людмила Хозикова. В них нет ничего от повседневно- сти, от быта. “Я лишен настоящего. Все — сон”. Записи Михнова все, целиком — об искусстве, его творцах и в первую очередь о себе самом как художнике (другого измерения для себя у Михнова не существовало). По стилю они категоричны, тяготеют к афористической точности, и это при том, что основой и сутью позиции Михнова является как раз отсутствие окончательности: не итог, а процесс.

Ключевая запись 1961 года: “Сезанн, Малевич, Мондриан сказали о том, что живописи свойственна конструкция... Клее говорил о том, что живопись — это язык необыкновенно богатый по тонкости и разнообразию смысла. Матисс говорит о цветовом

факторе живописи, о найденном покое.

Я просто-напросто хочу разобраться в том, *чем* я работаю и из чего *процесс,* да и сам я."

"Просто-напросто"... Что это — уход всецело в область технологии? Испытание возможностей краски, кисти, карандаша? — будто другие художники этим не занимались. Далеко не только так. Художественный акт, приравненный к открытию мира, — это уже миропонимание. А конечная (недостижимая) задача творчества соотносится с идеей эсхатологической: "Цель вселенной — быть окончательно выраженной" (запись 1965 года). Я бесконечно далек от того, чтобы видеть в искусстве Михнова намеренную реализацию определенных философских идей, даже и не открытых им самим, а принадлежащих к разряду вечных. Но и не учитывать их нельзя. Для меня бесспорна онтологическая направленность искусства Михнова, его внутренняя соотносимость с тайной целого бытия. Посредством живописи Михнов общался с мирозданием — поверх голов современников, поверх житейских переживаний. Все субъективное, личное претворялось в общее: не картина, а *бытие.*

Настоящий любовный роман развернулся у Михнова с графикой, которая в его творчестве достигла высоты в 1960-е годы. Из записей тех лет: "Точка — она красивая и тихая"; "Графика передает: вспомни — ощущение — нюхаешь цветок. Все уходит из сознания, и пытаешься уловить запах. Нюхаешь глазами"; "Иногда графика напоминает мне японскую танку. Отчего же и не быть графике столь же поэтичной и скромной?.. Одно жестовое высказывание. Эти листки столь же музыкальны, сколь и поэтичны. Поэзия жеста.".

Хорошо написал о графике Михнова Михаил Г ерман (Михнов-Войтенко. Искусство и судьба *// Альбом 2002):* "То робкое, то пылкое, то нервически напряженное касание смутных, но нежно и точно прорисованных форм — мотив, переходящий из листа в лист уже в ранних его графических циклах. Маэстрия тридцатилетнего художника способна озадачить нынешнего зрителя. Михнова заботит профессиональная ворожба, секреты взаимодействия карандаша с поверхностью бумаги, прозрачная россыпь полутонов, их игра с непре- клонной конкретикой штриха, рождающиеся таинственные формы, тот самый мир, который созидается на равных с миром реальных вещей. <.> Создание новой реальности восполняет пустоту грядущего умирания, абстрактные формы не отражают, но именно наполняют мир".

М. Герман особо акцентирует чувственный характер графики Михнова, ту скрытую страстность, которая "создает почти

болезненное поле напряжения” в его работах. “Эти странные создания художника, несомненно, принадлежат к живому миру, в их пульсирующей плоти угадываются меняющиеся эмоции, тяготение друг к другу, переходящее в своего рода „ирреальную эротику“”.

Сам Михнов сказал о своей графике (запись 1968 года): “Вариации на тему: единство, единение, соитие, слияние, неделимость”.

Это единение, по-видимому, следует понимать двояко. Во-первых, как единение мастера с материалом и орудиями творчества (бумагой, краской, кистью, карандашом), единение, перерастающее в интимный сюжет. Из записей разных лет: “Самое сложное

— это карандаш. Голенький. Ни цветиков, ничего. Немногословный. Через него что-то происходит. Почувствовал, что я недостоин карандаша”. И как же непредсказуемо, как привередливо может вести себя немного- словный карандаш. “Карандашики буянят”, они парадоксальны; “Карандашикам было стыдно” (за мастера? нет, скорее за зрителя).

Во-вторых, единение — это собственно тема, более или менее открытая, обозначенная в названиях графических циклов: “Двое”, “Унисоны” (предполагавшийся цикл), “Беседы”... В основании своем фигуративная, графика Михнова движется в сторону абстракции, при этом тема размывается, но и — не странно ли? — углубляется и обогащается. Происходит это за счет возникновения у зрителя самых разнообразных ассоциаций. Название рисунка, в общем-то редкое у Михнова, эти ассоциации как-то организует, но возникают они непроизвольно, из органических свойств пластической “формы” произведения, и вряд ли именно они отчетливо предполагались в авторском переживании “темы”.

В рисунках цикла “Беседы” первой половины 1960-х годов тематически значимую ситуацию создает взаимодействие двух (исключительный случай — нескольких) не скажу фигур — каких-то странных, вертикально поставленных образований, форм, одноприродных по пластической трактовке, стремящихся обрести контакт, соединиться, но так и остающихся разделенными. Вряд ли кто увидит в “Беседах” натурально беседующих людей, даже если в отдельных местах померещатся какие-то рожи. Вообразить здесь можно что угодно: руки, шестеренки, кактусы (в “многофигурной” композиции 1965 года). А преобладающие ассоциации все же физиологические, с эротическим акцентом. Плоть агрессивная, прихватистая, и она же

— вялая, податливая. Все это вместе, но композиционно

разделено пополам, и две равноценные части не могут образовать целого, мотив нестыковки, несовпадения составляет смысл этой “беседы”, в которой сохранилось и даже усилилось, ввиду расширения многозначности, что-то от зубастой ранней “Семейки”.

Поясню это взаимопроникновение очевидной чувственности и отвлеченного смысла на примере литературном, из любимого Михновым “Моби Дика” Германа Мелвилла. Прямой связи с “Беседами” не провожу, хотя русский перевод романа Мелвилла появился в 1961 году, не знаю только, сразу ли Михнов его прочитал. Зато отлично помню, как позже, в конце 1970-х, он на пределе сопереживания, чуть ли не со слезой читал из “Моби Дика” вслух главу “Пожатие руки” — сцену, когда китобои разминают в ванне комки благоухающего спермацета:

“Что за сладкое, что за ароматное занятие! <.> Погрузив в него (в спермацет. — *В. А.)* руки всего на несколько минут, я почувствовал, что пальцы у меня сделались, как угри, и даже начали как будто бы извиваться и скручиваться в кольца. <.>

Разминай! мни! жми! все утро напролет; и я разминал комья спермацета, покуда уж сам, кажется, не растворился в нем; я разминал его, покуда какое-то странное безумие не овладело мною; оказалось, что я, сам того не сознавая, жму руки своих товарищей, принимая их пальцы за мягкие шарики спермацета. Такое теплое, самозабвенное, дружеское, нежное чувство породило во мне это занятие, что я стал беспрестанно

пожимать им руки, с любовью заглядывая им в глаза, словно хотел сказать: о возлюбленные мои братья! к чему нам всякие взаимные обиды, к чему дурное расположение и зависть? оставим их; давайте все пожмем руки друг другу...”

Интонация у Мелвилла, конечно, другая, отличная от фатальной безнадежности михновских “Бесед”. Только такая ли уж другая? “Пожатие руки” и у Мелвилла остается иллюзией, противостоящей злу и мелочности жизни, но неспособной справиться с ними. Ради поддержания этой иллюзии герой Мелвилла “готов разминать спермацет всю жизнь”, а в его “сновидениях и грезах ночи” даже и ангелы в раю “стоят, опустив руки в сосуды со спермацетом” — заняты тем же делом.

Так представляется положение на уровне “темы”, гораздо более отвлеченной у Михнова, угадываемой лишь при содействии наводящего названия. Но есть другая существенная сторона, говорящая о решающем внутреннем сходстве. Разминая по-своему спермацет (создавая произведение), Михнов творит свою иллюзию и переживает “безумие” творческого воодушевления. И пальцы его, можно сказать словами Мелвилла, “делаются, как

угри”, “извиваются и скручиваются в кольца”. Ведь мы можем представить, пусть хотя бы приблизительно, как изощренно орудовал он графитом-карандашом, то заостренным его концом, то плашмя, то с различными поворотами (создавая ту самую “прозрачную россыпь полутонов”, о которой говорит М. Герман). То есть опять-таки все упирается в единство мастера с материалом, когда форма становится содержанием, придавая “теме” непредсказуемые акценты, так или иначе чувствуемые зрителем. Ростислава Климова при первой встрече поразили рисунки Михнова конца 1950-х: “Под конец показал серию, над которой еще работал: яйцеобразные формы, феноменально, непостижимо образовывавшиеся на белизне листа. Сейчас мне уже трудно сказать что-то о технике. Кажется, изображение рождалось тончайшими прикосновениями жесткого графита”. Эти “яйцеобразные формы” приживутся у Михнова надолго. Еще о карандаше: “Парадоксальные объемы — они и плоскость и объем одновременно”.

Особую область в творчестве Михнова составляют работы тушью. За исключением рисунков пером, это не графика, а живопись, в том прямом смысле, в каком принято говорить о живописи тушью Китая и Японии.

Классику китайской живописи XI века Го Си, создававшему величественные монохромные (исполненные черной тушью) пейзажи, принадлежит очень известная работа “Деревня на высокой горе”. Основу (остов) этой композиции составляют пятна, контуры и линии черной туши, чуть-чуть суховатые, резковатые. Последнее понимаешь в сравнении. В японской живописи суми-э (пришедшей тоже из Китая) есть повторение этого пейзажа. Та же полуфантастическая гора, дублирующиеся детали, но техника другая. Тушь в японском варианте гораздо мягче, прозрачнее, она текуча, дело, надо полагать, в иной, гораздо большей, дозировке воды.

К чему я это говорю? И при чем тут Михнов?

Из четырех первоначальных, по античному представлению, стихий Михнову ближе всех стихия воды. Водою он мало что активно пользуется — он заставляет ее работать, создавать. Михнов действовал по большей части водяными красками, и очень важен метод, процесс его работы. Краски (темперу, акварель, тушь) он накладывал на мокрый лист бумаги и не сразу брался за кисть или мастихин, а давал краскам растечься, смешаться. Или (другой вариант) протаскивал лист с нанесенной краской через “купель” — корыто с водой. В работе тушью была пора, когда он, по свидетельству Жени, намеренно откладывал в сторону кисть, главное орудие китайской и японской живописи

тушью. Разлитие красочного слоя определялось положением и движениями листа, материальное “бытие” картины осуществлялось непроизвольно, само по себе, из ничего возникал самодостаточный мир. К тому же первый смешанный красочный слой (особенно это касается темперы) нередко снимался решительным, плотным движением жесткой “лопаты” (мастерка или шпателя), необходимого для Михнова орудия: снятие краски не меньше, чем наложение, участвовало в создании колорита его картин; остаточный, после снятия, тончайший, многосоставный по цвету слой получал самостоятельное значение, и на него накладывались последующие слои.

Это всего лишь моменты сложного процесса. В данном случае важно подчеркнуть, что “природа” у Михнова является не материалом для создания чего-то другого, а сама из себя самой творит чудеса. Меня, например, всегда поражали в картинах Михнова тончайшие кружевные узоры на границе цветовых поверхностей, я называл их мочалками, и они казались верхом филигранной техники, совершеннейшего мастерства. Позже я понял, что они возникали без прикосновения руки художника, это подтеки воды, ручейки или лужицы, порождали при высыхании разнообразное, хитрое узорочье. Следы свободного стекания краски (воды) легко заметить во многих работах Михнова. Отмечу великолепные цветные туши 1960 года. Их энергичная динамика (движение вверх-вниз, на встречном ходу) может ассоциироваться с распустившимися цветами, рвущимися ввысь и ниспадающими струями фонтана, взрывом огня, пожара, а еще больше — со стрельчатостью и лепкой готической архитектуры. Вспоминается, что был такой стиль: “пламенеющая готика”.

От поэтики устремленных в небо соборов, которая всегда привлекала Михнова, совсем недалеко до цикла “Стояния”, занимающего одно из главных мест в его тушах 1960-х годов и показательного в аспекте религиозно-философского самосознания Михнова.

Возьмем из “Стояний” пятифигурную композицию 1960 года *(Альбом 2002,* с. 20). В беседе с Александром Альтшулером (1972) Михнов, скорее всего, говорит об этой работе, а если даже и о другой из того же цикла (их несколько очень похожих), то положение дела не меняется: “Одна линия, как она все обожествляет... Но это ведь не фигуры — все фикция, все сон — как утопают в белом, из них течет — все течет, а куда течет? — для нас течет. Видишь, какой хорал?”

“Одна линия”, которая “все обожествляет”, — это, надо полагать, линия вертикальная, основополагающая, она, в соответствии с заглавием цикла, за- ключает в себе сакральный

смысл и главный композиционный принцип. А намек на фигуры возникает из растворения и растекания туши; вот здесь уж точно не обошлось без протаскивания листа через “купель” корыта. Туши Михнова (туши в целом, не только “Стояния”) — это, по его определениям, “дыхание белого” (так называется и конкретная работа 1961 года), “прекрасная статика” и “покой” трансцендентного, “после них работать трудно, они — предельные”.

Патетическая нота, присущая “Стояниям”, приближает их к Распятию. В комнате-мастерской квартиры на Карповке долго висела “Голгофа”, картина маслом, написанная Михновым в 1963 году. Я не склонен преувеличивать ее значение (об отношении Михнова к Богу еще предстоит разговор), отмечу лишь, что в очередной беседе с А. Альтшулером (1974) Михнов говорит о “Голгофе” почти так же, как раньше о “Стояниях”: “Но посмотри — вот висит „Голгофа“. Эта тема — такая изъезженная, а в чем прелесть *этой* „Голгофы“? <.. .> Вот Христос — Он есть, и Его нет. Да, но при всем при том — Он все-таки есть! А почему фон такой, и почему Христа нет, а есть только голубое ухождение (уход? растворение? — *В. А.)?”* В “Стояниях” все утопает в белом, здесь — в голубом. Позже, во второй половине 1970-х, голубое у Михнова утвердится в глобальном метафизическом значении, чтобы в самом конце снова уступить место белому — но уже не цвету, а свету, особому, запредельному свету.

Своего рода предшествием этого последнего света является в “Стояниях” прекрасно осознаваемая самим Михновым формообразующая ассоциация “люди — свечи”. Она более чем “изъезженная”, но Михнов в своих записях упорно возвращается к ней, дает варианты, вспоминает художников прошлого. “Люди как свечки — с лицами грустного пламени, пламени свечей”. Это о картине Эль Греко “Погребение графа Оргаса”. А в подчеркнутом виде, на грани банальности, штампа — почти сентенция: “Сохраняя свечу, предназначенную гореть! (здоровье) — поступают подло! Прячут возможность согреть и осветить, главное — светить другим. Жить — это светить и (с)гореть при этом!” (запись 1968 года).

Свечой, потухшей преждевременно, но успевшей осветить нечто очень важное, был для Михнова почти не известный тогда поэт Леонид Аронзон, его единственный настоящий друг. Их тесный, чрезвычайно значимый для обоих контакт возник в 1966 году и продолжался до смерти Аронзона, покончившего с собой осенью 1970 года. Исключительная в жизни Михнова близость с другим живым человеком придавала всему существованию заново обретенный смысл, но и, как заговор единомышленников,

усиливала чувство отдельности, нездешности, высокой и роковой предопределенности. Я, насколько помню, ни разу не видел Михнова и Аронзона вместе, знал их порознь, но, кажется, могу представить характер этого общения и даже тематику разговоров.

С подачи самого Аронзона (мотивов и образов его поэзии) в кругу близких людей за ним закрепился статус пришельца из небесных сфер, ангела, и это при наличии богемных черт, которые Аронзон считал не только присущими ему, а необходимыми для творчества (“без участия богемы. ничего не видит око”). В Михнове смесь была покруче, и это прекрасно выражено в стихах Аронзона, посвященных Михнову, в русле космологической поэтики: лириче- ский герой Аронзона предстает в земной жизни как восхищенный современник “святого”, нездешнего художника, а на небе как ангел, ходатайствующий за друга перед Богом.

В “Сонете ко дню воскрешения Михнова Евгения”, написанном в день рождения Михнова, 5 июля 1969 года, Аронзон повторит последнюю из приведенных строф (со слов “Вперед меня не умирай”) и даст соответствующую концовку: “Все той же влаги изобилье, / все тот же я, / но только в крыльях”.

Короче говоря, оба они в своем общении пребывали “на пороге / Как бы двойного бытия” и каждый так или иначе видел в другом вестника запредельного мира. В этом они были на равных, ситуация здесь не та, что прежде складывалась у Михнова с Кондратовым: там отчетливо проступала схема “учитель и ученик”. Дружба с Аронзоном предполагала выход за рамки реального времени — в мировое молчание и вечную красоту.

О молчании, которое таит в себе всеохватный смысл, — ключевой сонет Аронзона:

Есть между всем молчание. Одно. Молчание одно, другое, третье.

Полно молчаний, каждое оно — есть матерьял для стихотворной сети.

А слово — нить. Его в иглу проденьте и словонитью сделайте окно — молчание теперь обрамлено, оно — ячейка невода в сонете.

Чем более ячейка, тем крупней размер души, запутавшейся в ней.

Любой улов обильный будет мельче,

чем у ловца, посмеющего сметь

гигантскую связать такую сеть, в которой бы была одна ячейка! *<1968 (?)>*

Сколько думал и говорил Михнов об этой соразмерности души художника и мировой тайны!

А красота... Он много раз, уже после смерти друга, цитировал одно из последних стихотворений Аронзона:

<1970>

“Не сю, иную тишину” стремился “озвучить думами и слогом” Аронзон. “Далекое — здесь” называется цикл картин Михнова. Материализация вечной тишины и красоты осознавалась обоими как творческая задача. Аронзон много писал о природе, любил Николая Заболоцкого (в Герценовском пединституте он писал у меня диплом “Природа и человек в творчестве Н. Заболоцкого”). Природа в его стихах берется выборочно и обобщенно, в образах эмблематического значения, она “ненастоящая”, как отражение в воде. Уместно вспомнить картину В. Борисова-Мусатова “Водоем”: “озера, темные лесами” входят в ряд сквозных образов-мотивов поэзии Аронзона. Беспредметная живопись Михнова в плане метафизическом дает эквивалент бесконечного процесса рождения и умирания, вечных связей и метаморфоз. Аронзон, я думаю, очень содействовал укреплению Михнова в чувстве невероятной полноты целого бытия и — по закону антиномии — глухой пустоты вокруг.

“Мой дневник” Леонида Аронзона, записи 28—30 марта 1968 года:

“Все давно утонуло. Я спасся: я достал дно и стою. А кругом океан. Океан по подбородок. Все вокруг красиво, особенно океан и небо. И я стою, на отмели. Спасся!”;

“Я прожил удивительно счастливую жизнь. Я был очень счастлив. С начала детства. Мне крупно повезло. Но когда я вижу ребенка, то с ужасом думаю, что ему придется еще столько жить до моего возраста. Думаю, какая ничем не оправданная скука. Не дай Бог мне воскреснуть!”;

“Михнов говорит сегодня: я так обрадовался, что встретил тебя, а ты — покойник. Сам он матерый труп-с!”;

“Одиночество стало отрадно. Стихи ушли. <.. .> Михнов тоскует по зрителю, а мне уже и не надо. Среди мертвых у меня есть друзья. Михнов выжил, не вымер. Я тоже еще не вымер. Прежде чем с кем-нибудь поговорить, я заставляю себя поглупеть. Поглупев, могу беседовать. Женька — исключение”;

“Что будет с Михновскими картинами после?”.

Самоубийство Аронзона потрясло Михнова. И утрата осталась невосполнимой до конца жизни.

Вспоминает Женя Сорокина:

“Извлекла из кладовки книжку — машинописную (кажется, напечатанную на „Ундервуде“), в сером переплете, зачитанную, с пятнами — вина ли, чая, а может быть, и слез. Начиная читать ее вслух, Михнов часто не мог продолжать чтение из-за слез.

Книга стихов Леонида Аронзона, сделанная мною в 1971 году в единственном экземпляре специально для Михнова, она сохранила даже запахи того времени — красок, пыли, сырости, папирос?

Сохранились в ней и автографы Михнова — рядом с самыми важными для него строчками. <.>

После смерти Аронзона Михнов посвятил ему множество работ. Одна из них названа строчкой поэта — „Соборы осени“”.

С годами боль от потери не проходила, о чем свидетельствует запись художника в 1980 году: “И неожиданно нахлынуло — ветхозаветное — толстословие генеалогий — кто родил кого. Он же — один — вместил в себя и процесс — неузнанный — и унес с собой — все одиночества всех поэтов.

„Какое небо! Свет какой!“”.

3

“Масло имеет ТЕЛО”, — говорил Михнов о масляной живописи. И, понятно, существовала большая разница в том, как он работал маслом и как, к примеру, темперой. Особенности и возможности материала (краски) он решительно акцентировал, доводил до предела, до неожиданного результата. В первой половине 1960-х годов он создал большую серию работ под общим названием “Рельефы”. Это и на самом деле рельефы, то есть скульптурные изображения на плоскости, но выполнены они масляной краской, они возникли из живописи и к живописи в конечном счете вернулись. Можно проследить достаточно отчетливую последовательность. В некоторых работах маслом конца 1950-х (см. *Альбом 2002,* с. 79) Михнов мощно сгущает, утяжеляет красочную фактуру, выдавливает краску на холст и орудует не только кистью, а мастихином, шпателем, пальцами, чем угодно — больше “лепит”, чем “пишет”. Это прямой путь к рельефам 1960—1965 годов. В них он дает на плоскости, тоже разнообразно трактуемой, причудливые объемные формы — “горообразования”, как удачно выразился по этому поводу Михаил Кулаков. А еще позже, уже в 1971-м, весь этот процесс завершится работой “Рама”: сгладив “горообразование” (будто прошелся по горам ледник), он замыкает изображение “рамой”, не багетом, не специальной рамой из постороннего материала, а имитацией рамы по периметру единой красочной поверхности. Сохраняя повышенную энергию “лепки”, он вместе с тем подчеркивает, что это станковое искусство, все-таки картина, требующая соответствующего подхода.

Рельефы отвергли колорит, они монохромные, в основном коричневые. “Всегда приходишь к коричневому”, — писал о них Михнов. “Белого рельефа не получается.

<.. .> Белое теряет бесконечность в рельефе”. Екатерина Андреева считает, что в искусстве Михнова “совершается выход энергии абстракционизма к поверхности композиции” — к фактуре. Рельефы в этом отношении являются особым, переступающим через границы живописи, но в то же время и последовательным, промежуточным этапом. Возвращаясь затем к картине (сохраняющей повышенную рельефность фактуры), Михнов возвращается и к колориту, в 1960-х годах подчеркнуто яркому, экспрессивному, насыщенному. А в поздней живописи опыт рельефов скажется на уровне ассоциативно осознаваемых “мотивов” (“лунные пейзажи” позднего Михнова) и в

неожиданных решениях многомерного пространства в картине.

В 1959-м или 1960 году Михнов открыл для себя новую краску — нитроэмаль.

Работать с нею в маленькой комнате на Рубинштейна было крайне неудобно: уж очень пахучей оказалась эта промышленная краска. Яков Блюмин пустил Михнова в свою мастерскую, но, как оказалось, ненадолго. Экспериментируя нитроэмалью с применением огня, Михнов устроил пожар, и в мастерской ему было отказано.

Эмалевые краски бывают разные, помимо собственно художественной эмали, и ими, разными по составу и качеству, пользовались новые художники-живописцы, тот же Поллок, например.

У Михнова работа в технике нитроэмали ускоряла процесс перехода к принципиально спонтанной живописи, полностью отвергающей сознательную преднамеренность, заведомый расчет. Грубая краска требовала “грубого” с ней обращения — мгновенного, решительного и точного движения, жеста. “Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана.” При разборе в студенче- ской аудитории этих знаменитых стихов Маяковского приходится подталкивать, провоцировать воображение студентов. “Плеснувши краску из стакана” — в составе целого стихотворения это метафора, но не только метафора, не обязательно метафора. Очень даже можно представить и буквальное действие. Размешал художник краску в стакане — шарах на полотно! Получилась огромная растекающаяся клякса, что-то вроде амебы. Художник берет кисть и начинает эту кляксу разрабатывать, превращать в образ. А может и оставить в неприкосновенности (как на выполненной Михновым суперобложке книги Григория Козинцева “Наш современник Вильям Шекспир”). Маяковский исходил из вызывающих экспериментов футуристической живописи, а “узаконен” этот метод был позже, когда появились ташизм, абстрактный экспрессионизм, Джексон Поллок. Михнову предстояло выработать собственный, неповторимый вариант такого рода живописи.

Искания Михнова высоко оценила А. Н. Изергина, искусствовед, научный сотрудник Эрмитажа, автор этапного по значению предисловия к русскому изданию фундаментального труда Д. Ревалда “Импрессионизм” (1959) и еще ряда работ, из которых Михнов наверняка знал статью о живописи Анри Матисса в альбоме-каталоге “Матисс” (1969). Изергина говорила Михнову: “Женя, я доживу до того времени, когда ваши картины будут выставлены в Эрмитаже”. Что касается нитроэмалей, она особо выделила одну из первых работ, которую называла

“Калитка” — в переносном смысле, как свидетельство нового пути, выхода на простор. “Калитка” зафиксирована на фотоснимках ин- терьера квартиры на Карповке, куда Михнов переехал в 1975 году. Там она висела постоянно.

Я не очень верю словам Михнова, записанным Женей Сорокиной, о том, что ему понадобилось 7 секунд для создания композиции “Тутти”, довольно крупной по размеру (150 -]| 150 см), со сложным колоритом и явными признаками применения художественных инструментов. А вот “Калитка” возникла действительно с маху,

“всего лишь” из разлития двух красок, белой и черной, по тускло-желтой поверхности холста. Произошел взрыв, случилось космическое событие, родился один из высших образцов спонтанной “живописи жеста”.

Создав “Калитку”, Михнов, по его словам, “почувствовал себя перед ней карликом”. “Своим искусством восхищенный / Он пред картиною упал” (так писал юный Лермонтов о Рафаэле). В “Калитке” было чему поразиться даже самому автору. Мощный наплыв черного на белое дышит борьбой, но еще больше здесь торжествующей силы, поразительного единства стремительности и окончательности. Как произошло и как объяснить то, что мгновенное решение художника оказалось таким непреложным, случайное вроде бы пятно — обязательным? С чем можно сравнить эту магию взрывной энергии движения, какие произведения живописной классики приходят на память? “Небесный бой” Николая Рериха? Или совсем другое, неожиданное — малявинский “Вихрь”? Дав волю ассоциациям, можно в “Калитке” увидеть что-то крылатое, демоническое, но и “Демон летящий” Врубеля покажется рядом с ней тяжеловесно-неподвижным, никак не стремительным. Для меня в данном случае убедительнее параллель поэтическая, стихи Марины Цветаевой из цикла “Поэт” — на традиционную тему, о стезе Поэта, подобной полету кометы:

.. .Поэтов путь: жжа, а не согревая,

Рвя, а не взращивая — взрыв и взлом — Твоя стезя, гривастая кривая,

Не предугадана календарем.

Вот это похоже — “гривастая кривая”. И “непредугаданность” содержит разные значения — и судьбы, и самого процесса творчества.

По значительности мгновенного результата к “Калитке” примыкает другое чудо Михнова, тоже нитроэмаль — “Бабочка” (1967). Те же две краски, черная и белая, разлитые по желтоватой поверхности картона. Но разыграно по-другому. “Калитка”

возникла из двух последовательных жестов художника. В “Бабочке” Михнов свел дело к одному совмещенному, утонченно-динамичному движению. Он, по его рассказу, на мгновение столкнул две баночки с красками, опрокидывая их на картон, — краски успели вступить в контакт, прежде чем разлились по разным направлениям. По конфигурации разлива, одновременно слитного и раздельного, можно попытаться представить движение рук художника. Впрочем, почему бы и не пианиста? — без сравнения с музыкой, с музыкальным аккордом здесь, пожалуй, трудно обойтись. Как и без упоминания об искусстве Востока, живописном и поэтическом, которое умеет так много сказать в предельно лаконичных формах.

Эх, “Бабочка”, “Бабочка”! По чьей преступной воле, из-за чьей корысти улетела она куда-то в Финляндию, в какое-то там “частное собрание”, как указано в *Альбоме 2002?* Никогда, ни за какие коврижки не мог продать Михнов эту работу, ставшую эмблемой, фирменным знаком его живописи в целом или, по меньшей мере, одного из важнейших ее направлений.

Из записей начала 1960-х годов:

“Последние конкреции говорят о том, что атака на плоскость приведена мной к одному-двум движениям.

Моя давняя неземная мечта о том, что нечто должно происходить сразу, сейчас, в миг, однажды и никогда более.

Я торжествую по поводу самого факта возможности осуществления”.

И через много лет (1980), как продолжение, подтверждение и разрешение этой неземной мечты, конкретно о “Бабочке”:

“Эта работа — во мне, например — всегда вызывает почему-то чувство благодарности — кому? За что? За то, что это вот так произошло”.

“Калитка” и “Бабочка” — крайность, великолепная крайность Михнова. Нисколько не побоюсь сблизить этот “физический”, реализованный в краске жест с духовным наитием, озарением, в котором отождествляются “здесь” и “там”, земля и небо, миг и вечность.

У Велимира Хлебникова в поэме “Каменная баба” степные кумирные истуканы предстают как немые свидетели веков, “забытые неведомым отцом”. Но “прилег крылами” на “грубые и плоские” глаза истукана цветной мотылек. Мотыльковый удел, миг, мгновение... И — ожил истукан, исполненный света, разума, неба.

И каменной бабе огня многоточие
Давало и разум и очи ей.
Синели очи и вырос разум Воздушным бродяги указом. <...>

Раньше слепец, сторож овец,

Смело смотри большим мотыльком... <...> В небо смотри мотыльком.

О бабочках много писал друг Михнова Леонид Аронзон: “В осенний час среди простого лета / Металась бабочка цитатой из балета.” Это из стихотворения, посвященного Михнову и написанного тоже в 1967 году, как “Бабочка”, — только не будем делать многозначительных выводов.

Бабочка у Михнова не мечется и даже не летит, в отличие от того, что происходит в “Калитке”. А впрочем. Михнов не думал о реальной бабочке, когда создавал свой шедевр. Название пришло постфактум, по естественной в данном случае ассоциации. И помимо конфигурации целого, на выбор названия повлияла, надо полагать, та трепетность тонов и переходов, которая возникла на месте мгновенного контакта белой и черной красок.

В 1967 году Михнов записал: “Внимание обращаю на самую плоть вселенной. Плоть, создающую истоки формотворчества, образообразования”.

Рано определилась и навсегда осталась в сознании Михнова эта прямая связь телесности мира и единосущной с нею телесности художественных средств и материалов — холста, бумаги, краски, карандаша. В 1963 году написана картина “БезДна”. Она принадлежит Русскому музею, была представлена на нескольких выставках и всякий раз висела неудачно: ей нужно особое освещение, чтобы она, глухая и серая, заиграла богатством тонов и фактуры. Очень трудная для восприятия картина, способная вызвать недоумение зрителя или оставить его равнодушным. Кто-то, возможно, увидит здесь ночное небо, почти сплошь затянутое тучами, и даже больше — некую вязкую космическую субстанцию с “черными дырами” — провалами в ничто; а кто-то почувствует землю, тяжелую и плотную земную поверхность с вкраплениями драгоценных камней. Разница невелика: и в том и в другом случае это плоть и бездна одновременно, тайна в наличии, “явленная тайна”, говоря словами Пастернака. Двоемирие Михнова — не символистского свойства, он считал, что “в наш век начинает зарождаться новый тип человеческого мышления, освобожденного от символики” (запись 1964 года). Материализацию вечного и, наоборот, открытие в конечном бесконечного он вполне отчетливо осознавал на уровне своих художнических, технических задач. Метафизика и технология творчества образуют связь-противоречие, дают событие, всякий раз завершенное в себе и нескончаемое по своей глубинной сути. “Помнить, что картина — это краска, разлитая на плоскости, и ничто иное, но искусство

начинается там, где исчерпывается это определение картины”.

Окончание следует

ВЛАДИМИР АЛЬФОНСОВ АУ, михнов!
Книга о Художнике
Часть вторая. ДУХОМАТЕРИЯ
Но уж стремилась вся душа моя
Стать не душой, но частью мирозданья.
Николай
Заболоцкий
Глава первая. Вторичная фигуративность?
1

Пишущие о Михнове сравнительно легко справляются с его творчеством пятидесятых-шестидесятых годов и испытывают затруднения, перейдя к периоду семидесятых-восьмидесятых. Наблюдения сводятся, как правило, к обобщенной характеристике, отмечающей новизну второй половины пути художника. И даже не всегда под знаком плюс.

Ростислав Климов, не видевший Михнова с конца 1950-х, с недоумением воспринял выставку 1978 года на Полтавской, новые, незнакомые ему прежде произведения: «Они были удивительны во всех отношениях. Они не смыкались с прежними, это были работы другого человека. Только в каких-то очень тонких связях и переплетениях удавалось узнать что-то от прежнего Михнова. Но здесь не осталось даже следа от прежней напряженности.

Он перешел на сложную технику, в основе которой лежала акварель, чаще всего выбирая небольшие, близкие к квадрату форматы. Вещи были странные — нефигуративные, они как бы нарочито намекали, что эти абстрактные формы реальны, они существуют, живут. Эта двойственность, эта излишняя одушевленность формальной структуры и цепкий, дробный ритм производили впечатление неприятное и противоречивое.

При этом обнаружилась ассоциативная точность, прежде не свойственная ему. В этой ассоциативности он был безошибочен. „Что это, никак на Брейгеля потянуло“, — спросил я. „Да, — ответил он совершенно спокойно, — она так и называется“ (надо сказать, что сейчас я уже не помню самой вещи и разговор передаю приблизительно, то ли речь шла о Брейгеле, еще мелкофигурном, до „Времен года“, то ли о Босхе)» (о Босхе. — *В. А.)*.

Поделившись своими сомнениями, Климов далее «среди этих неприятных, как бы шевелящихся, живущих какой-то незаконной жизнью вещей» (как это точно сказано: «живущих незаконной

жизнью»!) выделяет немногочисленный ряд «истинных шедевров», в которых «отсутствовала скрытая фигуративность» и «проступала ясная, прозрачная гармоничность». Трудно хотя бы с долей уверенности предположить, что он имеет в виду, какие конкретно работы, но очевидно, что нового Михнова Климов дифференцирует, разделяет надвое по контрасту, хотя «ясные и гармоничные» работы встречались, а значит, и существовали среди других, во взаимодействии с другими, которые составляли большинство, доминировали и, по мнению Климова, выражали «смуту» художника.

Михаил Г ерман, в отличие от Климова, воспринимает позднюю живопись Михнова в преемственной связи с предшествующей, как новый и полностью определившийся этап. Он тоже говорит о смуте — о неразрешимых противоречиях и метаниях художника, — но тональность его размышления иная. Климов находит у Михнова «излишнюю одушевленность формальной структуры». Герман идет дальше, он говорит о «своего рода эмоциональной структуре» как свойстве миропонимания Михнова, переводя мысль в план онтологический:

«И удивительно и тревожно: в последних своих работах Михнов словно бы покидает освоенную искусством своих предшественников территорию и вплотную приближается к миру неоткрытых пластических ходов и лабиринтов. В его картинах мерещится нечто полностью, абсолютно индивидуальное (редкостная вещь в абстракции XX в.!), некие беспокойные новизной потаенные циклопические ритмы, материя рвется и созидается на глазах зрителя, просвечивает, сгущается и, чудится, мыслит, подобно знаменитому Солярису, сохраняя всю колдовскую привлекательность изысканной, но суровой живописи. Как непохож этот прельстительный, драматичный и суровый мир на реальную действительность, такую чуждую художнику».

Оба искусствоведа говорят, в сущности, об одном и том же. Оценки мира Михнова, кажущиеся противоположными («неприятный» у Климова, «прельстительный» у Германа), на деле не так уж противоречат друг другу, их соединяет третья оценка — «удивительный». И все они входят в объем главного, определяющего понятия, вынесенного в заглавие второй части настоящей книги, — *духоматерия.* Оно придумано Михновым, а если и встречалось (вряд ли) где-то прежде, то все равно — именно Михновым это понятие употреблено в самом ответственном мировоззренческом значении и реализовано в особой и неповторимой изобразительной системе.

2

Переход к заключительному, главному периоду совершался в напряженных и разнонаправленных исканиях Михнова первой половины семидесятых. Михнов говорил о своей живописи 1972—1975 годов: «Работы настолько все разные, что каждая могла бы быть началом другого пути. Или — итогом». А затем, после «молчаливого года», 1976-го, отмеченного относительным снижением творческой активности, последовал взрыв 1977 года, когда предстал, уже в устоявшемся выражении, новый метод, новый взгляд на мир.

В декабре 1977 года Михнов, отбирая работы для персональной выставки на Полтавской, продумал этапы и главное направление своего пути. На выставке его творчество представляли 75 работ: пятидесятые годы — 1 (один из «тюбиков»), шестидесятые — 8 («Бабочка» и некоторые туши), 1973 — 6, 1974 — 13, 1975 — 16, 1976 — 8, 1977 — 23. Отдельно, на столах под стеклом — графика разных лет. Ретроспектива сведена до минимума, к тому же в экспозиции работы не датировались, для зрителей и по существу это была выставка активно действующего современника.

Я участвовал в подготовке выставки на Полтавской. Именно эти недели отбора работ и захватывающего, пристрастного их обсуждения были решающими для упрочения моих отношений с Михновым, которые продолжались потом до его кончины.

Это был мой второй выход на Михнова. Когда-то, в первой половине 1960-х, мой друг Юрий Филатов привел меня на улицу Рубинштейна. Что я помню о своих первых посещениях Михнова, о нем самом, о его друзьях и собутыльниках, по большей части тоже художниках? Неизгладимо в памяти впечатление от его живописи, а события и лица стерлись. По моим упрощенным теперешним представлениям, пили все, гениальничали многие; мне, филологу и преподавателю, особо выделиться было нечем, полупрезрительное отношение к «критикам» для художников-авангардистов норма; Михнов, помню, назвал меня «блохоедом» (от «блоковед»: моя кандидатская диссертация была о Блоке). Прочного контакта тогда не произошло, у меня были свои проблемы, визиты на Рубинштейна случались редко и в какой-то момент прекратились. И вот через десять лет я пришел к Михнову уже на Карповку. Новые встречи пошли «на серьезе», говорили мы о многом, но главным предметом разговоров была, конечно, живопись.

В 1976 году я купил у Михнова работу, опять-таки через Филатова, которому Михнов доверил для продажи какое-то количество своих произведений. Купил за 50 рублей. Узнав от

Филатова, что я выбрал, Михнов якобы сказал: «Ого Альфонсов». Так он оценил мой выбор. Собственноручно оформил картину, за что взял с меня еще пятерку. Черно-белая работа выполнена в сложной технике соуса, которую Михнов, по свидетельству Жени Сорокиной, открыл для себя в 1972 году. Помечена 1973 годом.

Исключительно для себя, из склонности выискивать в любом искусстве метафизику, я назвал эту работу «Древо Жизни». В творчестве Михнова это одна из тех работ, которые прямо-таки провоцируют на ассоциативное вос- приятие. Фантастический бестиарий: возникают и исчезают какие-то рогатые, клыкастые и с прочими причиндалами существа (звери, рыбы, лица, фигуры, растения), все это, толпясь, лезет вверх и одновременно рушится вниз, обретает наглядный вес, обтекая, обрамляя уходящий куда-то вглубь центр картины. Великолепная вещь!

Преднамеренного расчета на эти зрительные ассоциации у Михнова, я полагаю, не было. Но, с другой стороны, «Древо Жизни» (будем все же так — условно — называть картину) — это не «Бабочка», где нечаянно «вот так произошло». В композицию работы ближе к нижнему правому углу вписано имя — *Босх*. И по воспоминаниям Р. Климова, Михнов «совершенно спокойно» согласился, когда Климов применительно к его новым произведениям заговорил «то ли о Брейгеле, то ли о Босхе». Для пояснения: путаницы в именах здесь нет, Брейгель напрямую связан с Босхом, а Климов был автором очень хорошей и наверняка известной Михнову статьи о Брейгеле (в книге: Питер Брейгель. М.: Гос. изд-во изобразительного искусства, 1959).

Влияние Хиеронимуса Босха, нидерландского художника конца XV — начала XVI века, ощутимо сказалось в творчестве Михнова именно в начале 1970-х, в переходную пору. Дело доходило до отчетливых, почти фигуративных цитат из Босха, например в картине «Посвящение Босху» 1974 года (что никак не умаляет достоинств этого замечательного произведения). Но главное все же не в фантастической «чертовщине» Босха, которая получила отклик у Михнова. Открываю альбом Босха на триптихе «Сад наслаждений». В центральной части триптиха закрываю чистым листом бумаги верхнюю половину — открытой остается нижняя половина, плотно заполненная изображением обнаженных фигур в разнообразных сочетаниях, движениях, двусмысленных позах. Рядом кладу репродукцию одного из михновских «Посвящений Босху», на этот раз 1973 года *(Альбом 2002,* с. 19). Поразительный эффект сходства! Работа Михнова — абстрактная, не считать же предметностью, фигуративностью это подобие разбросанных бананов или шевеления толстых червяков (эти «макароны», как сказал о подобных картинах Михнова один

из его родственников). Сходство в другом — в вибрациях композиции, в синкопах ритма гнутых форм («босховских запятых»), ритма дробного и цепкого, говоря словами Климова.

Мотивы и метод Босха глубоко затронули Михнова и переживались им в особом ключе, применительно к собственному пониманию живописи. Из записи высказываний Михнова 1973 года: «Босх боится белого, пустого пространства — заполняет его цветом. Рай ему не удался, зато какая помпезность греха!» Не гротеск, не сатира — помпезность. Сказано не без иронии, но в значении явно «утвердительном». Безудержная фантазия Босха, взаимодействие и взаимозаменяемость в его картинах противоположных тенденций и компонентов («ангелов» и «чертей») поддерживали Михнова в поисках новой гармонии, антиномической в своей основе, но с дальним прицелом, под знаком абсолютных значений. Не думаю, что Босх содействовал усилению «смуты» Михнова, скорее — выходу из нее.

«Посвящениям Босху» в начале 1970-х годов сопутствуют у Михнова произведения, посвященные Баху. Картины чередуются, взаимодействуют, дополняют друг друга. В композицию, которая в *Альбоме 2002* (с. 151) называется «Босху», Михнов вписал *два* имени — *Босх* и *Бах,* орнаментально связав их в одно слово. «Посвящения Баху — это не иллюстрации Баха», — подчеркивал Михнов (запись 1973 года). Формальный «ключ» здесь иной: это, в широком смысле, тоже ассоциации — с другим, звучащим, искусством. Что-то «органное» чудится в широком, мощном движении красочного слоя, характерном для «баховской темы» у Михнова. Не мазки, а взмахи, не кистью, а чуть ли не шваброй орудует художник. Не швабра это, конечно, — губка или «лопата» (широкий шпатель). Михнов отлично внутренне сознавал возможность таких сближений, сам «открывал» их у себя. Позже он скажет про органный «Экзерсис на педали» Баха: «Это все равно что мое соло на „лопате“». Босх и Бах в сознании Михнова не составляли контраста, они оба служили мерилом творче- ского созидания и почти ритуального действа. Серии «босховских» и «баховских» импровизаций Михнова завершаются гениальной «Литургией» (1975), произведением поразительной цельности и полноты («все возможное от соуса и мастихина»). Богатство ассоциаций, порождаемое картинами Михнова, несводимо к особенностям зрительского восприятия — оно коренится в созидательной силе его творческой фантазии и мастерства, в неограниченной подспудной *образности* живых и неожиданных беспредметных форм.

Теперь самое время подробнее сказать о Филатове. Это он применил к живописи Михнова придуманный им термин

«вторичная фигуративность» и первый вполне осознанно заговорил об ассоциативных свойствах этой живописи.

Юрий Павлович Филатов (в дружеском кругу — Месье, Месье Вилято) приехал в середине 1950-х годов из Перми. В Ленинграде закончил, последовательно, с интервалом, две аспирантуры — в Пединституте им. А. И. Герцена и в Эрмитаже. На филфаке пединститута занимался драматургией Шиллера, а в Эрмитаже заявил почти немыслимую по тем временам искусствоведческую тему — абстрактная живопись. Диссертации в обоих случаях не написал: был органически не приспособлен к длительной и усидчивой работе с жесткими нормами и требованиями. Он был игрок — не из любви к риску, а из стремления быть оригинальным в любом виде деятельности. Можно сказать, что в его занятиях преобладали разнообразные хобби, которым он предавался с большим удовольствием и знанием дела. Он занимался теорией игр, был (неофициально) чемпионом то ли Ленинграда, то ли даже страны по японской игре го (облавные шашки), собрал громадную коллекцию музыкальных пластинок и сам играл на фортепиано, был силен в шахматах, а на еду и пьянку неплохо промышлял в бильярдной ЛОСХа, где играли и на деньги.

Живопись Филатов знал превосходно, и классическую и новую. В андеграунде он был моим вожатым. Он свел меня с Михновым — это главное. С ним я побывал, отчетливо помню, у Юрия Дышленко и Владлена Гаврильчика, у Олега Целкова, наезжавшего из Москвы, и у совсем еще молодого Михаила Шемякина за железной дверью на Загородном проспекте. К живописи Филатов относился как опытный гурман, понравившиеся ему картины разглядывал взыскательно и аппетитно, с причмокиванием — очень он напоминал знатока на известном рисунке Питера Брейгеля «Художник и знаток».

Филатов вынашивал сумасшедшую идею — составить универсальный рейтинг художников, пронумерованных на основании объективных достоинств и качеств их творчества, в пределах главным образом европейского (так получалось в результате отбора), но также русского, американского и даже восточного искусства. Припоминаю один из списков, включивший не менее трехсот имен. Первым в списках Филатова стоял Рембрандт. Вторым обычно значился Андрей Рублев, третьим — Евгений Михнов. Ниже пятого места Михнов, по-моему, не опускался ни в одном из вариантов.

Критерии оценки живописи были в общем-то привычные: мотивы, принципы композиции, колорит, фактура и т. д., но каждый критерий предполагал много градаций с упором на

новизну художественных решений. Теоретическая объективность подхода неминуемо растворялась в прихотливости субъективного вкуса.

О Михнове Филатов написал статью, имевшую самостоятельное значение. Я знал ее полный текст, но в памяти восстановить его невозможно, поскольку он перемешался с нашими частыми беседами и спорами о Михнове. Не знаю, сохранился ли где-то этот текст. Остались выжимки, сокращенный вариант в виде буклета посмертной выставки Михнова 1989 года на Литейном. Он перепечатан в книге «Михнов и о Михнове»

(СПб., 2006) под названием «По ту сторону абстракции». К этому тексту буклета и обратимся далее при обсуждении проблемы «вторичной фигуративности».

3

Как смотрел на проблему сам Михнов?

Он много говорил по поводу ассоциаций, вызываемых его картинами. Иногда — очень резко:

«Первые так называемые ассоциации — это мусор. Если это навязчивый мусор, за которым ничего нет, тогда и говорить не о чем — значит, работа плохая.

Если существует другой ряд ассоциаций, это тоже мусор, но уже стоящий какого-то внимания. И еще раз смотрение — без этих трехэтажных ассоциаций — возникает нечто».

Вырабатывая новую, многозначную форму, Михнов ссылался на синкретизм мышления древних эпох и делал ставку на будущее, где должны по-новому соединиться философия, наука, искусство и религия. Велимир Хлебников в начале XX века призывал слово смело пойти за современной живописью, которая, по его убеждению, активно способствует конструированию универсального разума — мирового и звездного языка будущего. Мысли Михнова пересекаются с хлебниковскими, при том различии, что система Хлебникова в принципе семантическая и «просчитываемая», а Михнов видит рычаг культурно-исторического процесса в Великой Интуиции.

Юрий Филатов самым решительным образом, идя по очевидным сегодня знаковым именам художников, вписывает Михнова в ситуацию, сложившуюся в результате последовательного движения европейской и американской живописи до середины XX века. Филатов пишет в своем эссе: «После того как фотография, кино и телевидение встали поперек русла живописи, ее течение пошло по новым, непривычным рукавам. Живопись начала деформировать действительность. Анри Матисс, Жорж Брак, Пабло Пикассо, Марк Шагал старались

это делать по законам красоты. Перед художниками возникла проблема: может ли прекрасная форма существовать не как сопровождение темы и изображения, а сама по себе?

В 1911 году В. В. Кандинский, а вскоре и К. С. Малевич объявляют форму не только основой картины, но и ее единственной сутью. Именно в форме: мазках, линиях, цветовых сочетаниях, считали они, заключено эстетическое и духовное содержание картин. Это содержание, по их мнению, ни в коем случае не должно быть интерпретировано в изобразительно-сюжетном и литературном смысле. Выражать — можно, изображать — нет. Предполагалось, что художник переносит на полотно свое пережитое, обдуманное не торопясь, контролируя каждый свой шаг. Только так можно выразить мечту, порыв и высшие ценности.

Но через полвека метод Дж. Поллока „экшн пейтинг“ уже предполагал работу экспромтом в один сеанс, не прерываясь, без размышления, в своего рода сомнамбулическом трансе. Запутанные на первый взгляд трассы нитроэмалей разных цветов создавали органичную, целостную и яростную поверхность.

Е. Г. Михнов-Войтенко в совершенстве овладел методом работы Поллока, доведя его до виртуозности. Но эта виртуозная и спонтанная манера, как показало время, явилась для Михнова лишь школой легкой беглости пальцев. Постепенно он выковал особые ключи, без которых не мог бы открыть собственной живописной манеры».

Поллоку в эссе Филатова отведена очень существенная роль. Этапная, переломная. Но не итоговая. Евгений Михнов, как считает Филатов, не просто подхватил манеру Поллока — он ее развил, трансформировал, преодолел. «Пошел дальше», — как говорил сам Михнов.

Мне известны три фильма о Поллоке — два документальных и один игровой (в главной роли Эд Харрис). Они дают наглядное представление о способе работы Поллока, о том «сомнамбулическом трансе», в котором пребывал художник, когда создавал свои картины. С другой стороны, мне довелось наблюдать, как работал Михнов. Так что есть что сравнивать.

Статья Валерия Вальрана о Михнове называется «Спонтанный танец на холсте». Это название больше подошло бы для характеристики Поллока, который в свой поздний (1950-х годов) и действительно замечательный период демонстрировал предельную непреднамеренность творчества и, как утверждают биографы, даже уничтожал некоторые свои работы, если подозревал в них признаки предметности, фигуративности. Так мог поступить и Михнов, но конечный художественный результат

и сам процесс работы у Михнова другие.

Боюсь разочаровать читателя. Творческий процесс Михнова вовсе не обязательно представлял собою полет, экстаз, задохновение. Михнов во время работы мог отвлекаться, вести посторонние разговоры. Он не шаманствовал — скорее химичил, колдовал, и впрямь как средневековый алхимик. К тому же писал он водяными красками, по сырому листу, зная, что краски, высохнув, приобретут иную тональность. Здесь действовали интуиция и опыт, это было искусство-познание, и раскрытие свойств самой материи красок значило для Михнова больше, чем целенаправленное эмоциональное самовыражение или внушение. «Сначала было стыдно высказывать чувства, потом — испытывать их (в кругу)».

Противопоставив себя фигуративной живописи, абстракция не сразу отвергла всякие элементы предметности. В абстрактных композициях Кандинского еще долго скакали всадники и громоздились купола соборов. Супрематизм Малевича вырос из предметно-кубистических опытов. И даже Поллок — да, да, Поллок, как это ни поразительно, — даже Поллок не обошелся без эскизов, промежуточных вариантов и перенесения фрагментов формы из одной картины в другую. Все это была остаточная фигуративность, наследие прежнего метода, прощание с прошлым. Но совсем другое дело — вторичная фигуративность Михнова, которая вдруг стала проступать из чистой абстракции, уже обретшей себя как самостоятельный метод и получившей широкое распространение.

Продолжим прерванную цитату из эссе Филатова — о выходе Михнова к собственной манере, обретении магических «ключей»:

«В 1970-х годах <.. .> ключи уже были у него в кармане, но он еще не видел дверь, которую мог ими открыть, дверь в страну „вторичной фигуративности“. Он начал создавать картины, смысл которых не был предсказан и даже возможность которых не допускалась. Когда они были сделаны, даже влюбленные в живопись люди с трудом постигали его открытие. Произошло нечто невероятное — подобное тому, что цветы заговорили, а люди стали летать, как птицы. То, что родилось нечто замечательное, Михнов понимал интуитивно, но что именно и почему это произошло, он не стремился осмыслить. Гениальный художник никогда не пытался самостоятельно разобраться в теории живописи, и это было естественно».

Приведем сразу же еще цитату, тоже пространную. Отправной точкой размышления здесь является снова Поллок, но — уступающий свою историческую миссию Михнову. Внимание автора эссе перемещается в область «естественных и необходимых

элементов и средств живописи», которые в творчестве зрелого Михнова получили неожиданное и совершенно самостоятельное выражение.

«В картинах последнего великого мастера лирической абстракции Поллока живопись сводилась к предельно минимальным, формальным средствам: плоскость и краски на ней. От когда-то полнокровного, цветущего тела живописи оставался только жест. Михнов начинает заново наращивать на голом скелете живописи то, что было утеряно. Обогащается его палитра, появляются сложные цветовые сочетания, смеси. На место господству линии приходят мазки, пятна, колористические конгломерации. Художник использует разнообразный набор мастихинов и других приспособлений, позволяющих создавать массы, объемы, пространства. Возникает разнообразная текстура плоскости, глубина. Все то, что является естественными и необходимыми элементами и средствами живописи. Его живопись густеет, наливается массой и тяжестью, движением, блеском, светом и тенью. Одновременно она продолжает оставаться абстрактной и нонфигуративной, неизобразительной. Опосредованно в живопись возвращается богатство всех реальных форм и предметы, фрагменты действительности и события. Явно этого ничего нет, но в то же время это возникает повсюду, как возникают призраки и тени, как прерванный сон, который только что казался реальным. Абстрактная живопись Михнова восстановила на время утраченное единство формы и темы, присущее первоначально только фигуративной живописи. Основой его живописи стала форма, за которой возникают полифонические и полисемантические темы».

Филатов свято верит в идею вторичной фигуративности, видя в ней ключ к постижению живописи Михнова. Ради идеи допускает передержки. Филатов охотно пользуется и явно злоупотребляет термином «тема», который в применении к абстрактному искусству представляется по меньшей мере рискованным. Рядовой зритель картин Михнова, понимающий под темой элемент художественного *замысла*, пытается этот замысел реконструировать и домыслить, конкретизировать, опираясь на предметные ассоциации, возникшие у него при разглядывании картины, — пытается расшифровать произведение, которое для самого художника до конца остается тайной. Вопрос о степени осознания самим Михновым тех или иных ассоциаций вряд ли относится к разряду разрешимых. Но он существует, от него никуда не уйти. Как ни открещивался Михнов от «так называемых ассоциаций», находя их примитивными, они, как наваждение, неотвратимо возникали вновь и вновь,

становились органическим свойством его картин, и Михнов, пусть с раздражением, через сопротивление, конечно же, испытывал интерес к зрительским фантазиям по поводу его картин — к *зрительскому самовыражению.*

На сегодняшний день признание за живописью Михнова ассоциативных свойств становится уже привычным в контексте того пока еще немногого, что написано о его творчестве. Никто из пишущих, слава богу, не считает, что загадочная тенденция предметности, изобразительности в работах Михнова 1970—1980-х годов означает просто возврат к фигуративной живописи. Нет, это был шаг в неведомое, невероятное, и суждения критиков на этот счет — достаточно разные. Р. Климов засомневался в эстетической целесообразности этого шага,

а Ю. Филатов, наоборот, связал с ним и даже вывел из него расширение в живописи полифонической и полисемантической образности. М. Г ерман отмечает и подчеркивает у позднего Михнова «нечто полностью, абсолютно индивидуальное (редкостная вещь в абстракции XX в.!)». Термин «вторичная фигуративность», примененный к Михнову Филатовым, при всей своей смысловой зыбкости (а может, и благодаря ей) акцентирует вопросы психологии творчества, включая сложное взаимоотношение актов создания произведения и его восприятия.

Михнов хорошо знал идеи Филатова и оценивал их с привычной недоверчивостью:

«Г оворит о форме, а думает все время о содержании». А нет ли в этом осуждении ноты внутреннего согласия? Таков характер самой проблемы формы и содержания: вынесенная с начала XX века на арену бесконечных полемик, она сама насквозь двойственная, внутренне контрастная. «Форма выступает в роли содержания» — так сформулировали один из радикальных вариантов решения проблемы ученые-теоретики, приверженцы «формального метода». Михнов прекрасно понимал, что стоит за этой формулой, понимал непосредственно, как художник.

4

Живопись — искусство телесное, чувственное, материальное. Царство красок единосущно с другими элементами и формами материального мира — бытия — и постоянно их использует, имитирует, создает. В картинах нидерланд- ского художника XV века Робера Кампена фигуры святых облачены в одеяния, как бы высеченные из дерева. Итальянец Андреа Мантенья наделяет человече- ские тела чеканностью металлических изделий. В запасниках Русского музея Михнова, по свидетельству Жени Сорокиной, поразил «никому не известный художник по фамилии Проскуда, картины которого как будто написаны пеплом». Сам

Михнов в середине 1970-х годов создал серию работ «Скрижали», названную так по ассоциации с библейскими каменными скрижалями. Фактура работ Михнова нередко напоминает какой-либо «посторонний» материал: камень, дерево, глину, стекло и т. д. Это проблема не столько стилистическая, сколько мировоззренческая: воочию предстают (воспользуемся определениями Пастернака) «лепка мира», «существованья ткань сквозная», «чувство короткости со вселенной». В цикл «Скрижали» не входит, но его мощно предваряет, а может быть, и заранее превышает квадрат 1974 года «Посвящение Пабло Казальсу» *(Альбом 2002,* с. 192 и обложка), произведение, порождающее разные фактурные ассоциации (камень, железо, лед) и по напряжению, а также благодаря названию примыкающее к «баховским» импровизациям Михнова.

Обилие пластических «уподоблений» в живописи Михнова побуждает вспомнить Михаила Врубеля, с творчеством которого у Михнова существовала весьма противоречивая связь.

Врубель мало писал небо. Часто в его картинах оно закрыто высоким горизонтом, нередко светится лишь полоска зари. Однако мир Врубеля беспределен. В русской живописи до XX века вряд ли есть другой художник, равный Врубелю по выражению вечной изменчивости мира, по своеобразному космизму настроений, почти превосходящему возможности живописи.

Из сине-лилового мирового сумрака, который служит одновременно декоративным фоном, выплыли (чтобы рано или поздно вернуться в него) фигура сидящего Демона и волшебные каменные цветы на месте предполагаемых крыльев («Демон сидящий», 1890). Плоскость фона не просто подчеркивает скульптурность фигуры Демона, но есть в ней нечто неумолимо-бесстрастное и бесконечно протяженное, недоступное, может быть, даже духовному взору. Поэтому на плоскости фона сильнее ощущается разница между напряженной фигурой и свободной декоративностью мертвых цветов. Три плана, которые создают условное пространство, приобретают почти символический смысл.

Разумеется, только *почти.* Попытки его «расшифровать» сопряжены с опасностью нарочито символического толкования, к тому же легко забыть об использовании в живописи Врубелем «смежных» приемов мозаики и витража. И все же это не просто «техника», а пластически выраженная мысль о всеобъемлющем единстве мира, таящего в самых простых, первозданных формах бесконечную возможность превращений, смерти и обновления.

Первый биограф и исследователь Врубеля А. П. Иванов писал о его картинах: «Простейшая составная форма, будучи лишь

пластической деталью какого-нибудь образа или лика, в то же время являет собою как бы новый цельный образ. Часть лебединого крыла и человеческой головы, лепесток степного растения, отдельный зубец снеговой цепи словно уподоблены неким иным вещам, одаренным самостоятельным и замкнутым в себе бытием». И дальше: «И вот формы, из которых слагается оперение его лебедя, напоминают полупрозрачные кристаллы какого-то бело-розового хрусталя; члены коней — округлые сплавы багряной меди и красного золота; плечо Сатира (Пана. — *В. А.)* — бугроватый слиток потемневшего серебра; глаза Демона — сапфиры, в которых тлеет загадочный серый цвет; далекие зубцы горного хребта — исполинские, ограненные плоскостями рубины».

Такие «уподобления», фантастически преображая действительность, навевая сложные и смутные чувства, не разрушают, однако, реальных качеств явлений. Гениальная врубелевская «Сирень» (1900) — это именно сирень, может быть — самая свежая в русской живописи. Возможность метафорических образов открывается художником в самих формах сирени и в эффектах холодящего лунного света. И вот, погружаясь в эту сирень, мы вдруг ощущаем себя внутри каменного грота, среди разнообразных кристаллов и пород, замечаем наплывы окаменевшей пены прибоя. И наверное, странно было бы не встретить здесь девушку, руки и лицо которой, пронизанные холодным светом, полупрозрачны, как хрусталь, а волосы и платье ниспадают мягкими волнами. Все это — сирень, лирическая сила чувств, связанных с нею. Но все это — и нечто большее: в окаменевших цветах, в мерцании звездочки над зубчатым сиреневым кустом, в затаенных фиолетовых тонах, организующих колорит, — во всей гармонии этой картины есть загадочность и тревожность. Реальный образ природы, воссозданный художником, вобрал в себя и переложил на чувство большую и сложную мысль о мире и человеке.

Нет нужды формулировать эту мысль как умозрительную программную идею. Таковой в «Сирени», конечно, нет. Пластический язык Врубеля непереложим на логический даже тогда, когда, казалось бы, недвусмысленный сюжет дает для этого основание. Не так-то просто, например, выразить чувство, возникающее при виде того, как изломанные крылья поверженного Демона, сливаясь с гранями гор, входят в ритмы мощной горной симфонии.

Пластические «уподобления» в искусстве Врубеля — не символы в каждом отдельном случае. Но тяготение к символике свойственно самому методу Врубеля, живопись его почти

навязывает чувство некоего *пранача́ла* явлений. Это именно чувство, а не умозрительная философия, и чувство сложное, противоречивое. В причудливой игре холодных самоцветов, рассыпанных в произведениях Врубеля, есть какая-то сковывающая сила, словно предел, установленный для дерзающего духа, но в ней же — источник гармонии, возможность побороть или хотя бы приглушить трагическую смуту страстей, подчинив ее вечной и торжественной красоте мира.

«Вторичная фигуративность» живописи Михнова имеет много точек соприкосновения с пластическими «уподоблениями» Врубеля. В пределах локальных участков художественного пространства их картин на сходство натыкаешься даже слишком часто. Однако кардинальное различие систем Врубеля и Михнова спасает от соблазна придать моментам сходства принципиальное, решающее значение на уровне творческого метода. Грубо говоря, у Врубеля из предмета (из натуры) рождается форма (образ), и технология этого рождения более или менее представима; у Михнова из формы, в принципе абстрактной и самодо- статочной, какими-то неведомыми путями при активном участии сознания зрителя выявляется «предмет» (ассоциация, вфдение, кажимость).

Михнов воспринимал Врубеля прежде всего как художника тематического. В этом ключе он и наводил на Врубеля свою критику: осуждал его за романтическую постановку темы, за «гигантоманию». В «Демоне», по словам Михнова, «много лишнего». Только что в «Демоне» не лишнее? В «Демоне» все — «лишнее». «Сильнейшей вещью» Врубеля Михнов назвал маленький рисунок «Кампанулы» (их у него целая серия) — изображение цветов. Мне всегда казалось, что Михнов нарочито заостряет свое неприязненное отношение к Врубелю, чтобы приглушить моменты близости, сходства с ним.

Похожий трудный сюжет сложился у Михнова и с другим художником, имя которого в шестидесятых-семидесятых начало выплывать из тьмы тридцатилетнего замалчивания и дискредитации и с которым потом даже больше, чем с Врубелем, стали сопоставлять Михнова, — с Павлом Филоновым.

23 мая 1974 года Михнов с научной сотрудницей Эрмитажа Н. А. Лившиц побывал у сестры Филонова Евдокии Николаевны Глебовой в квартире на Невском, 60, где хранилась большая часть произведений Филонова, позже переданных Глебовой в Русский музей. Впечатление Михнова было неожиданным — отрицательным: «Мне ДУШНО от этих работ».

К началу второго этапа моего общения с Михновым я уже кое-что понимал в Филонове. Е. Н. Глебову я посетил раньше, чем Михнов. Это было связано с моей работой над книгой «Слова и

краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников», которая вышла в 1966 году. В ней я касался творчества Филонова.

Слегка — в главе о Маяковском, написанной в 1962 году, основательнее — в главе о Заболоцком (1964). В книге я дал и первую вроде бы у нас после 1932 года репродукцию произведения Филонова — «Ломовые». Известные статьи о Филонове Д. Сарабьянова и Е. Ковтуна появились в конце 1970-х годов. Так что тема Филонова естественно возникала в наших разговорах с Михновым, и его неприязненное отношение к Филонову я почувствовал сразу. Не помню, чтобы я пытался его в чем-то переубедить: мне и тогда были интереснее причина и суть его устойчивой нелюбви к Филонову.

В «Автобиографии», написанной в 1929 году, Филонов определил род своей деятельности (профессию) двойным словом: «художник-исследователь». Что исследовал Филонов? Секреты живописного мастерства? Их, разумеется, тоже, но проще сказать, что сфера его исследований безгранична: предметы, явления, понятия, события.

Обратим внимание на названия произведений Филонова разных лет, живописных или графических — все равно: «Восток и Запад». «Запад и Восток». «Корабли». «Мужчина и женщина». «Формула городового». «Формула пролетариата». «Перерождение интеллигента». «Перерождение человека». «Пир королей». «Победитель города». «Ломовые». «Рабочие». «Коровницы». «Крестьянская семья (Святое семейство)». «Масленица». «Цветы». «Цветы мирового расцвета». «Ввод в мировой расцвет». «Формула космоса». «Победа над вечностью». «Формула вселенной». «Формула весны». «Человек». «Человек в мире». «Женщина». «Животные». «Формула современной педагогики». «Шпана». «Беспредметная композиция». «Голова». «Головы». «Две головы». «Живая голова». «Лики».

И так далее. Можно переписать полностью каталог произведений Филонова, ни одно название не покажется лишним. Предельно конкретные или предельно обобщенные, названия варьируются, они раздельны и в то же время группируются, образуют тематические единства, гнезда. Творчество Филонова складывается из множества «формул» и в целом представляет собою некую единую формулу, всеохватный мир художественного познания.

Филонов считал, что современное искусство — и традиционное (реализм), и экспериментальное (кубофутуризм) — ограничивает свое взаимодействие с природой двумя свойствами (предикатами) восприятия и изображения — цветом и формой. А

в действительности любое явление (предмет, событие, процесс) предстает и раскрывается в бесчисленном множестве проявлений и свойств (физических, химических, биологических, психологических, энергетических и т. д.) — проявлений видимых и невидимых, в разных пространственных измерениях, от внутриатомного до вселенского. Так что же, все эти процессы и превращения, включая и те, что недоступны «глазу видящему» (здесь требуется «глаз знающий»), должны стать предметом исследования средствами изобразительного искусства? Жутковато становится, но в принципе, по логике мирового переворота, затеянного Филоновым в его «аналитическом искусстве», — да, должны стать предметом исследования.

Показательным примером служит картина 1923 года «Живая голова». В ней угадывается контур головы, но словно содрали с головы кожу, вскрылось нутро, можно увидеть «наливные рюмочки глаз» сложнейшей, как у стрекозы, структуры, можно представить, при желании, сплетение сухожилий, пульсацию сосудов и т. п. Но это не анатомическая штудия студента-академика. В пору своих попыток поступить в Академию художеств Филонов испытывал трудности как раз с анатомией, теперь он, рискну сказать, с лихвой, фантастическим образом наверстывает упущенное. Сказался и опыт обучения юного Филонова в малярно-художественной мастерской. Но опять-таки — не ремесленную задачу преследует Филонов, не забор раскрашивает, как Том Сойер, — он воспроизводит процесс бытия, «строение природы», дает «формулу мироздания». В каталоге Академии художеств 1923 года картина «Живая голова» значилась под другим, более широким, названием: «Голова в бытии. Процесс становления». Оставим на размышление читателя книги (или тем более зрителя картины) вопрос, что конкретно мыслил здесь Филонов под понятием «процесс становления». Очевидно, что нечто глобальное, последнее, решающее. «Очевидец невидимого» — так определял Филонова Алексей Крученых. Филонов разворачивал одну из самых радикальных, безумных утопий переделки мира и искусства, которую сам он квалифицировал как «Ввод в мировой расцвет». Свои картины Филонов завещал ленинградскому пролетариату.

«Упорно и точно рисуй каждый атом», — требовал Филонов от последователей и учеников в организованной им мастерской аналитического искусства. «Каждому атому» — детали, предмету, краске, «въевшейся» в предмет, — он отводил надлежащее место в структуре создаваемых им «сделанных картин». С другой стороны, однако, известно, что Филонов мог писать картину от угла, постепенно расширяя композицию и как бы воссоздавая

процесс странного перевоплощения явлений. Он был убежден, что картина «должна расти и развиваться так же закономерно и органически, атом за атомом, как совершается рост в природе». Художественная задача Филонова — достичь всеобъемлющего синтеза на путях крайнего анализа, соединить рациональную механику и биологическую органику (своеобразная филоновская бионика). Но чем тщательнее выписывались детали, тем отвлеченнее становилось умозрительное целое. И словно не умея совладать с притягательной властью простых и грубых вещей, Филонов все чаще обращался «к формулам» — писал метафизические абстракции.

Евгений Михнов некоторые свои картины демонстративно называл антифилоновскими. Он прекрасно понимал свое главное отличие от Филонова: «Филонов идет от частного к общему, я — от общего к частному». Попробую пояснить положение на примере литературно-философском, вроде бы совсем постороннем, но на деле очень даже причастном обсуждаемым проблемам.

Я принес Михнову «Философию общего дела» Николая Федорова. В советском издании: Н. Ф. Федоров. Сочинения. М.: Мысль, 1982 (вступительная статья С. Семеновой). Через какое-то время, достаточно продолжительное, книга вернулась ко мне с карандашными пометками Михнова.

Умопомрачительная программа регуляции мироустройства и воскрешения прошедших поколений людей, судя по пометкам, не очень-то вдохновила Михнова. Гораздо ближе ему оказалась федоровская идея Музея — хранилища вековечной Памяти. И вообще концепция Федорова ближе Филонову, а не Михнову. Вспоминается прекрасная оценка «Философии общего дела», принадлежащая Николаю Бердяеву. Бердяев высоко оценивает активное отношение к космосу, присущее Федорову, последовательность и решительность его концепции. Все в книге Федорова расставлено по местам и наделено отчетливой функцией в деле продолжающегося творения мира. Все есть в этой книге, нет только одного — по мнению Бердяева, надо полагать, главного — нет *таинства.*

Михнов должен был согласиться с такой оценкой. Бездонная, непостижимая тайна бытия — мировое «Оно», «Абсолют» (слово частое в словаре Михнова), «Сущее» (по В. Соловьеву), «Белый квадрат», который так хотелось написать Михнову, — именно тайна всегда составляла предмет размышлений Михнова. Ее он хотел материализовать в красках. Широко говоря, именно она была скрытой подосновой «вторичной фигуративности» его картин.

Надеюсь, что тема Михнова-читателя и восприятия им художественной и философской литературы еще возникнет в последней главе этой книги. А сейчас, в завершение явно затянувшегося разговора о «вторичной фигуративности», есть нужда поподробнее вникнуть в какую-либо из главных картин Михнова позднего периода. Я не претендую на доскональный искусствоведческий разбор. В процессе написания книги о художнике-абстракционисте я пришел к убеждению, что не существует, не выработано надежных критериев оценки конкретных абстрактных картин. Михнов, правда, абстракционист особый, так сказать, еретический абстракционист, нарушающий исходные каноны абстрактного творчества. Это должно помочь, именно исключительная оригинальность Михнова должна приоткрыть какие-то возможности анализа, не на уровне чисто произвольной зрительской фантазии, а на уровне констатации конкретных живописных особенностей и приемов, небывалых художественных открытий.

Беру картину, приобретенную мною у Михнова в 1978 году и получившую у меня условное название «Лики мира». Название, признаю, слегка куражистое и, наверное, даже «филоновское», но в данном случае и данном контексте это, думаю, не слишком помешает. Пусть всего будет сразу с избытком, с перебором.

Эта картина висит у меня в кабинете много лет, и мы часто беседуем. Уверяю читателей, что она умеет отвечать на очень каверзные вопросы. Вот и сейчас она передо мной, наши беседы продолжаются, и я приглашаю читателей по возможности, воображаемым способом принять участие в разговоре.

Однажды, придя к Михнову на Карповку, я застал эту только что законченную тогда картину на стене, приколотой по периметру к обоям множеством тонких булавок. Такому «распятию» подвергалось большинство листов Михнова — для просушки и чтобы бумага не повелась. Как-то так получилось, что я тогда с ходу заявил: «Эта работа будет моя». И я ее действительно скоро купил.

Наверное, не сразу, а чуть погодя, когда я слегка освоился в картине, случился еще очень короткий и очень важный разговор. Верхнюю половину картины организует шарообразная сфера сложного цветового состава, доминирующая и в целом произведении. Указав на эту сферу (очертив ее пальцем), я спросил: «Лопата?» Михнов хмыкнул и ничего не ответил. Но я почувствовал, что о чем-то я догадался. Я представляю себе, почти буквально, как взял Михнов (поставив вертикально по отношению к листу на столе) прямоугольный жесткий шпатель, прижал его одним из нижних углов к центру многослойного

цветового пятна на бумаге — и крутанул по вертикальной оси. Нижнее ребро шпателя и образовало сферу, круг, в значительной мере сняв и перемешав красочные слои.

Это удивительная сфера. В принципе она плоская и плотная, как пластилин, но с нею происходят чудеса. Природа, краски в живописи Михнова сами знают, когда и как себя показать. При определенном освещении (момент случайности, хотя я могу назвать условия погоды и время суток) сфера становится выпуклой, шарообразной — хрустальный шар с гранями прозрачными, ломкими, звонкими. Невообразимое наслаждение вызывает эта *хрусталящая* сфера.

По периметру сферы, а фактически из нее самой и возникают лики мира, которые я, грешным делом, открыл в картине Михнова.

Вверху направо — лик светлый, по преимуществу голубой. Не однозначно небесный и уж совсем не обязательно Христос, хотя голубой Христос, мы помним, возник в «Голгофе» Михнова 1960-х годов.

По левой стороне сферы располагается второй лик — темный, зловещий. Ассоциация здесь вполне угадываемая и уже нам знакомая — босховско-брейгелевская. Из черной пасти этого чудища чередой выползают всевозможные твари. Так бывало у Босха, а еще откровеннее — у Питера Брейгеля, скажем, в картине «Безумная Грета» (когда-то о ней в связи с Заболоцким мне приходилось писать в «Словах и красках»).

Твари движутся слева направо в пространство уже за пределами шаровой сферы, где возникает третий «лик». От него не очень-то веет серафическим или инфернальным, как от прежних ликов, — он сам больше принадлежит миру земному, тварному: будто высеченный из камня, грубый — да еще и с ухмылочкой.

Такая вот космология. Все это фантазии, наверняка скажут некоторые читатели. И правильно скажут: конечно, фантазии, и не очень высокого ранга. Сознательно рискую и никому не навязываю трактовки. Сохраняю веру (не совсем, надеюсь, призрачную), что исхожу все-таки из очевидных свойств живописной конструкции, формы.

У Павла Филонова одна из последних работ (по некоторым каталогам даже последняя: 1940 год) называется «Лики». Эти филоновские лики (все-таки не привычные для него многообразные «головы») очень непросто и как-то по-новому взаимодействуют с

абстрактным планом картины. Но в то же время они прочно вписаны в ее устойчивое общее пространство.

В картинах позднего Михнова с пространством могут происходить невероятные вещи. Вспомним еще раз — у Михаила Германа: «Материя рвется и созидается на глазах зрителя». Один и тот же участок видимой поверхности пространства картины может провалиться куда-то и одновременно (да, одновременно) вспучиться, зримо выступить наружу. Динамика движения не ограничивается плоскостью поверхности картины, не вверх-вниз по плоскости, а вглубь-наружу. Картина дышит, телесно, натурально дышит, самой своей фактурой, в меняющихся ритмах.

И при разглядывании голубого чуда Михнова — картины «Лики мира» (лучше, конечно, не в репродукции, а в оригинале) — может наступить, нет, обязательно наступит момент, когда вся картина начнет колыхаться, клубиться. Это, наверное, самый важный момент восприятия, непередаваемое впечатление.

Клубись, голуба, клубись!

Творись, великая магия искусства.

Глава вторая. В преддверии конца

1

Все мы, нынешние исследователи литературы и искусства, являемся рабами типологии. Особенно литературоведы. Создатели «формального метода», прекрасные литераторы, сделали великое дело — переместили центр тяжести на изучение художественной формы. Но, объявив литературоведение самостоятельной наукой, они потеснили, чуть ли не подменили литературоведением саму литературу, придали литературоведению значение независимого знания, черты автономного мировоззрения. Студенты и аспиранты, избрав тему исследования, прежде всего спрашивают: «Что об этом прочитать?» Они ищут свежих и надежных, но уже апробированных способов анализа, которые со временем, увы, превращаются в правило, в дежурный штамп. Таких «современных подходов» появилось уже пугающее множество. Эти трактовки вольно или невольно навязываются изучаемым авторам, и в результате неповторимый, самобытный писатель вдруг начинает мыслить на уровне среднего литературоведа.

В изобразительном искусстве положение, мне кажется, примерно такое же, хотя практически действующие художники-живописцы меньше вникают в специфические сложности теории живописи, они больше «стихийники». Нарастающее стремление найти «современные подходы» к анализу и оценке произведений живописи, к проблемам типологического свойства и здесь налицо. Михнов это прекрасно понимал и подчеркнуто, резко определял свою позицию: «Все ищут правила. Я предпочитаю исключения». Перед картинами Михнова зрители, особенно иностранцы, сразу

пытаются определить, на что это похоже, — ищут «предшественников»: «О, Кандинский! О, Малевич!» А между тем на деле ни Кандинский, ни Малевич прямого воздействия на Михнова не имели. Космогонического масштаба теории того и другого его мало интересовали. Кандинский, по заключению Михнова, «слишком интеллигентен, пишет плохо и все выдумал». Супрематизм Малевича — «это грань, граница — между живописью и прикладным искусством». «Черный квадрат»

Малевича сводил к нулю станковую живопись, что, кстати, прекрасно осознавал сам Малевич. Но, по словам Михнова, Малевич свой «Черный квадрат» «не прорвал», а «измельчил» (в супрематизме). Почти с вызовом Михнов заявляет, что он написал бы «Белый квадрат» — «знак того, что путей нет, но их следует создавать».

Неразумно и лишне ставить ребром вопрос, кто «лучше» — Михнов или Кандинский, Михнов или Малевич: не такого свойства эта живопись, чтобы определять внутри нее рейтинговые градации. Михнов — «другой», решительно другой, этого достаточно. К тому же вопрос «Кто лучше?» с той же мерой безответственности можно поставить и относительно тех новых художников, с которыми Михнов имел более отчетливые творческие контакты. Кто лучше — Михнов или Пауль Клее (Хуан Миро, Ив Танги и т. д.)? Гораздо важнее вопрос, поставленный по-другому, другой вопрос — о месте и мере участия Михнова в последовательном движении, процессе, результатом которого явился чрезвычайный и новый феномен — *живопись XXвека.* Мне лично в самых полных собраниях ее, скажем, в Нью-Йорке, в Музее современного искусства, после залов, где представлены Матисс, Пикассо, Сезанн, Ван Гог, а далее Дерен, Руо, Шагал, Клее, Миро, Танги, де Кунинг, Поллок и другие, очень не хватает еще одного, может быть, последнего зала — отдельного зала, отведенного Евгению Михнову. Его живопись, особенно позднего (с начала 1970-х годов) периода, несомненно, оказалась бы здесь на своем месте и выглядела бы еще более убедительной в силу неоднозначных своих особенностей.

Проблемой из проблем является сама личность Михнова, не только творческая, но и житейская. Его характер, привычки и поведение трудно поддаются типологической ранжировке, включая модели, казалось бы, очень уместные в данном случае. При всей своей резкости и заносчивости он, к примеру, фигура никак не демоническая и не подходящая под определение богемы. Михнов никогда не жил на чердаке или в подвале, не работал в котельных. У Михнова была *мама,* незаменимая, единственная Валентина Александровна. Еще до того, как они в

1975 году соединились в коммунальной квартире на Карповке, в пору, когда он жил на Рубинштейна, а она с Люсей в Солдатском переулке, мама была для Михнова самой надежной поддержкой и опорой. Он приходил к ней, случалось, с группой друзей, и мама всех привечала, кормила, согревала вниманием. Было у Михнова достаточно и родственников, близких и дальних, которых он не совсем забыл и которые помнили его, даже если не понимали его живописи. Жизнеустройство Михнова на Карповке сохраняло, почти незримо, но ощутимо, черты уклада, знакомого ему с детства, — уклада провинциальных разночинских (мещанских, поповских, учительских) семей с остатками патриархальных традиций. Устроительницей и хранительницей скудного домашнего очага была Валентина Александровна, а главой, «хозяином» с законным первым местом за семейным столом — сам Михнов.

Все это, конечно, относительно и условно. Но эти, скорее обиходные, черты накладывали отпечаток на восприятие творческой личности Михнова. Он обладал силой воздействия на людей, умел внушить себя (черта не столько актерская, сколько уже медиумическая), и беседующие с ним, мне так казалось, опасались сами показаться легковесными. Посетители квартиры на Карповке, приходившие смотреть *картины,* а среди них были ученые разных специальностей, наши и зарубежные коллекционеры, люди, сами причастные тому или другому искусству, врачи, студенты и т. д., смотрели и слушали Михнова с чувством серьезности и значительности происходящего. Легенда о нем, часто предшествовавшая этим визитам, на глазах получала подтверждение.

Возрастающее одиночество, затворничество Михнова в принципе не было отгороженностью от мира, сказать об этом надо как-то по-другому. Он был личностью самодостаточной, ему хватало его самого, главным собеседником Михнова был сам Михнов наедине со своими картинами. Он с ранних лет нес в себе чувство высокого предназначения, «силы необъятные», которые надлежало воплотить «во имя» немыслимой задачи — проникновения в таинство бытия. Вспомним еще раз запись Михнова 1960-х годов: «Цель Вселенной — быть окончательно выраженной». Без этого онтологического, эсхатологического фона («цель Вселенной») нет Михнова-художника. Внутренней задачей Михнова было не самовыражение усложненной личности, а самоосуществление себя в мире, в составе мирового и жизненного процесса. Все это, наверное, звучит излишне пафосно, особенно после разговора о житейском укладе, но суть здесь не в контрасте, а в связи разных сторон. Сам Михнов обо всем этом

умел проще сказать красками, а не словами.

2

В каком-то (не помню) советском научно-фантастическом романе о будущем я прочитал рассуждение о роли искусства при коммунизме. Чем будет заниматься искусство, когда социально-исторические проблемы будут решены, да и «вечные вопросы» в принципе тоже? Ответ меня озадачил, показался неожиданным. Искусство будет воспитывать и совершенствовать эмоциональные возможности, эмоциональную восприимчивость человека. Как я взвился тогда! Святое искусство, учебник жизни, средоточие загадок, над которыми веками билось человечество, и вдруг — воспитывает всего-то эмоциональную восприимчивость. Дурак я был. Ответ как раз совсем не пустячный, а очень даже содержательный. Вспомним запись Михнова 1961 года: «Главное в искусстве — волновать... Волновать новым шагом (не сюжетом) воображения». Совсем не парадокс: после картин Михнова, художника-беспредметника, чутче и по-особому воспринимаешь внешний мир, материальнопредметный и природный. В своих записях Михнов чаще всего определяет создаваемый им мир через понятие «бытие». Тайна бытия, «рождение бытия» (в том числе и творений художника) являются глобальной внутренней «темой» его творчества. «Не краски, а бытие».

Мне довелось не раз наблюдать Михнова «на природе» — летом в деревне.

Любованию красотами природы он, казалось, предпочитал рыбалку, да и к ней относился без особого энтузиазма. Так может показаться, если сразу же должным образом не учитывать именно художнического и с отчетливым метафизическим оттенком характера его наблюдений над природой. Его особо привлекал горизонт, линия соединения неба и земли, неба и воды. «Есть Земля и Небо, а между ними — Руки». Руки, надо полагать, — это руки художника, по аналогии с руками Творца, определяющего взаимоотношение изначальных сфер творимого Им Бытия. Достаточно много картин Михнова имеют название «Из цикла „Горизонтали“». В «Г оризонталях» он решал разные конструктивные задачи. Но естественно возникает вопрос: соотносимы ли его картины (не только «Горизонтали») с физическим «строением природы» и с непосредственными природными явлениями? Другими словами, возможны ли в них различимые элементы живописного пейзажа? Если иметь в виду сознательную преднамеренность художника, то весьма сомнительно, а если воспринимать опосредованно, на уровне ассоциаций, то очень даже вероятно.

В экспозиции на Полтавской была выставлена прекрасная

картина «Белая ночь». Вряд ли кто, я думаю, усомнился тогда в прямом значении ее названия: необычно, загадочно, но «похоже». Таких картин с конкретным названием, которое оказалось «уместным», у Михнова можно насчитать немало. Но не они составляют ядро его творчества.

В данный момент, когда я пишу эти строки, передо мной на стене висит один из шедевров Михнова, картина 1977 года, которая называется «Покой». Название тоже отчетливое, но гораздо более отвлеченное, чем «Белая ночь». И ассоциации, возникающие здесь, — иного рода. Не намек на осязаемую предметность пейзажного вида — «Покой» вызывает ощущение обширного неузнаваемого пространства, может быть — (одна из версий) где-то под водой. Отдаленно это напоминает картины Ива Танги, только без свойственных Танги намеренных сюрреалистических загадок. Условные «подводные миры» Танги населены странными существами и механизмами, какими-то (так и хочется спросить: затонувшими?) вещами обихода. «Мебель времени» называется одна из картин Танги. В «Покое» Михнова властвуют полнота и гармония, не за- стывшая, а трепетная, как дыхание гармонии. Колеблются стебли какого-то воображаемого растеньица (вертикаль в левой части картины) — так колеблются водоросли под действием незримого подводного течения. Или — дуновения ветерка. В картинах Михнова мы легко переселяемся в любой неизведанный мир, из подводной или космической бездны — на земной простор. В «Покое» циркают легкие, совсем прозрачные формы наподобие стрекозок — им здесь тоже место, в трепетном пространстве целого. Благородный серебристо-серый колорит картины светится голубыми и золотисто-розовыми полутонами — тоже в составе гармонического единства.

Ростислав Климов, размышляя о выставке на Полтавской, выделил, мы помним, среди произведений, выражающих «смуту» художника, другую группу картин — проникнутых «прозрачной гармоничностью». «Покой» (а он был представлен на той выставке), вполне возможно, был отнесен им к этой группе. Картин такой тональности у Михнова сравнительно немного. И они лишний раз подчеркивают не внутренний раскол, а динамическую полноту и завершенность его позднего периода.

Природа в творческом сознании Михнова предстает как субстанциальный феномен, неисчерпаемый источник формообразования. Михнов не «писал» природу — он стремился сам быть природой и «добавить» что-то существенное к ее созидательной силе. Он воспринимал природу на самом высшем уровне — уровне Бытия. На этом уровне природа выходила далеко за пределы «мотивов творчества». Будучи для художника

толчком и первоматериалом, она в то же время предстает как предмет его преклонения и веры.

3

«Чем я занимаюсь? Пишу современную икону» (из записей 1960-х годов).

К подобным решительным заявлениям Михнова на предмет веры относиться стоит с осторожностью, хотя вне сомнений глубоко «утвердительный» характер его творческих устремлений, своеобразный его «канон» — обожествление Бытия. Иконопись оказала влияние на его живопись, что заметно, например, в картине «Летопись» (1975?). Среди иконописцев Михнов особо выделял Феофана Грека, восхищался свободой его письма, тем, что Феофан не следовал узаконенным иконописным образцам, а отдавался мощному порыву, спонтанным художественным решениям (мгновенные штриховые пробелы на ликах и одеждах его образов). Было бы преувеличением говорить о принципиальности религиозного чувства Михнова в прямом смысле слова и особенно о его связи с официальной церковностью. Впрочем...

В 1974 году Михнов посетил Псково-Печерский монастырь, близко общался с его настоятелем отцом Алипием (И. М. Вороновым), которому оставил несколько своих работ. В прежнее время Воронов сам был художником. Участвовал в Великой Отечественной войне. Перед одним заведомо тяжелым боем он дал себе обет: если останется жив, то посвятит себя служению Богу, церкви. Так впоследствии и произошло: ушел в монастырь, сделал большую церковную карьеру, стал настоятелем одного из известнейших монастырей. Имел непростые отношения не только с властью, но и с церковными верхами. Его называли «советским архимандритом», имели место злонамеренные слухи о характере его карьеры. Несколько лет назад по идее Саввы Ямщикова был поставлен телевизионный фильм, в котором показана большая плодотворная деятельность отца Алипия, особенно по реставрации Псково-Печерской обители.

Так вот: отец Алипий спросил Михнова, имея в виду его картины: «А где у вас Бог?» Михнов ответил: «Бог всюду». «Всюду», по Михнову, значит прежде всего в его взгляде на собственную живопись. Из записей Михнова или со слов Михнова разных лет, с разными оттенками единой мысли: «Каждая работа — молитва»; «Я пытаюсь постигать, минуя религиозные представления, создавая свои представления — живописные, и я молюсь! Я молюсь краске, карандашу, бумаге и т. д., любимому материалу, в котором мое чувство находит себе поддержку. Искусство для меня и есть *религия* в этом смысле»; «Неужели ты

думаешь, что я работаю для собственного удовольствия? Я отдаю Богу — Божье. Мне стыдно, страшно — что я не могу отдать».

В этой книге неоднократно говорилось о сознательном балансировании Михнова между двумя мирами — материальным и запредельным. Пояснить характер «двоемирия» творческого сознания Михнова мне, филологу, удобнее с привлечением философско-литературного материала, что я и постараюсь коротко сделать.

В книге Николая Бердяева «Кризис искусства» (1918) помещена статья «Астральный роман» о романе Андрея Белого «Петербург». В ней Бердяев интерпретирует роман Белого как новое художественное открытие космического бытия. Он пишет: «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее ощущение космического распластования и распыления, декристаллизации всех частей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами». Это направление анализа развито в современном литературоведении. Л. Долгополов в книге «Андрей Белый и его роман „Петербург“» (Л., 1988) строит исследование на утверждении, что Белый жил одновременно в двух измерениях, в двух мирах — в предметном, исторически-конкретном мире и в мире космическом, вневременном. Причем второй мир Белый и его персонажи воспринимают не абстрактно-мистически (сверхчувственно), а тоже чувственно, осязаемо, почти физически. Именно в этой прямой осязаемости «второго пространства» можно увидеть отступление Белого от ортодоксального символистского двоемирия с системой «подобий», шаг в сторону «футуристической» космогонии. Тем более что одновременно в «Петербурге» это «мозговая игра», вплоть до слов-перевертней: «Шишнарфне» (фамилия) — «Енфраншиш». Бердяев и относит роман Белого к очень широко трактуемому футуризму. «Первым футуристом» считает Белого американский исследователь футуризма В. Марков.

И все же Белый оставался мистиком и символистом, не утратившим чувства изначальной тайны бытия. А искусство футуристов во многом основано на дискредитации этой изначальной тайны, на отказе от традиционной духовно- сти, символически бравшей мир целиком, в его высшей целесообразности и полноте. Знаменитые в то время слова «материя исчезла» плохо вяжутся с искусством футуризма, которое оставалось материально-чувственным даже тогда, когда доходило до абстракции и зауми.

Однако при чем тут Михнов, художник уже другого времени? Очень даже при чем. Я не уверен, что Михнов читал «Петербург»

Андрея Белого или статью о нем Бердяева (он был знаком с другими работами Бердяева). Но мысли Михнова и тем более его живопись тесно соприкасаются с обозначенными в них философско-художественными идеями. *Духоматерия,* которую исповедовал и утверждал Михнов, — понятие в равной мере онтологическое и творческое. Вселенская духоматерия универсальна и всеобъемлюща: небо и земля, миг и вечность, жизнь и смерть, «вечная краса» и «равнодушная природа» — Все (Ничто) и Везде (Нигде). (Что означает современное понятие «анти- вещество»? Где скрыты «параллельные миры»?) В плане художественного метода и стиля духоматерия предстает у Михнова как стремление материализовать в красках тайну бытия или населить мир небывалыми живыми формами, не столько в единстве, сколько в противоречии с реальной предметностью. Подобных или сравнительно близких трактовок мира на протяжении XX века появилось много. Основополагающим для поэтической философии Бориса Пастернака является убеждение, что «все время одна и та же необъятно-тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях» («Доктор Живаго»). Если мысленно (условно, конечно) лишить ключевое слово «жизнь» заведомо священного для Пастернака ореола, то все это рассуждение вполне можно воспринять как взаимосвязь относительных значений, как сплошную антиномию. И в свойственном Пастернаку пафосе обожествления жизни неминуемо появляется нота холода бытия и тема трагедийного счета, который жизнь предъявляет человеку.

Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех других Как бы им в даренье.

Только свадьба, вглубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый.

«*Свадьба*»

Пастернака я вспоминаю специально, для развития темы. В сознании позднего Михнова Пастернак занял наконец-то место в ряду весьма почитаемых поэтов. Долгое время Михнов видел в нем... формалиста. Почти в согласии с советской критикой (но исходя, конечно, из собственных представлений) он считал, что Пастернак нарочито усложняет свои стихи, запутывает читателей из соображений амбициозного свойства. Михнов любил поэзию, сам, случалось, писал стихи и поэтов оценивал по-своему, со своих мировоззренческих и художественных позиций. Иногда завышал оценку (в ситуации исключительной: Аронзон), чаще —

отдавался своей привычке поучать и перечить общепринятому мнению, давал оценки критические, не минуя и канонизированных классиков. Думать здесь больше приходится не о мере объективности той или иной михновской оценки, а об особых свойствах его собственного искусства, без учета которых эти оценки утрачивают значительную долю своей весомости.

Вечные и наиболее значимые поэтические темы любви, природы, смерти, судьбы художника были, по существу, запретными для самого Михнова, создателя в принципе «нетематических» и уж во всяком случае бессюжетных картин. Запретными именно как обозначенные темы — не будем сейчас говорить об эмоциональном настрое или воздействии этих картин. Темы уходили «вглубь», трансформировались в духоматерию красок, даже если послужили (как соответствующее размышление или состояние художника) толчком к созданию той или иной картины, что в принципе тоже не исключено, но отнюдь не является нормой в работе художника-абстракциониста. И вполне возможно, что «запретные» для него как художника темы по-особому волновали Михнова в другом искусстве. Борис Пастернак и открылся Михнову на уровне вечных тем, чрезвычайно важных для Михнова в решении творческих и жизненных задач. И усложненность Пастернака предстала в новом свете. Многозначность поэтического слова Пастернака, поразительное богатство ассоциативных связей в его стихах оказались в соотносимой близости с открытиями Михнова, новыми свойствами его живописи позднего периода.

Отлично помню, как живо воспринял Михнов стихотворение Пастернака «Облако. Звезды. И сбоку.» — четвертую вариацию цикла о Пушкине «Тема с вариациями» в книге «Темы и вариации» (1923).

В «Темах и вариациях» Пастернак заметно романтизирует судьбу поэта, не отступая при этом от уже сложившейся в его творчестве идеи, что искусство рождается из природы. В «пушкинском» цикле «Тема с вариациями» Пушкин дан в глубинной связи со стихиями жизни, стихией в известном смысле исторической («наследие кафров»), но

больше, конечно, природной. Трактовка не индивидуально-характерная, такой Пушкин выступает заведомо как носитель надличного начала. Связь со стихией осуществляется через творческое призвание, а в призвании равно заключены свобода и подчинение: голос моря (мотив «свободной стихии» природы и творчества) взаимодействует в цикле с зовом пустыни (мотив предназначения, пушкинского «Пророка»).

За взрывами романтического чувства у Пастернака стоит, как

правило, подвижная и в основе своей «трезвая» мысль, изнутри сдерживающая романтиче- ский напор. В стихотворении «Облако. Звезды. И сбоку...» утверждается идея утраты (самоограничения) как необходимого условия творческого служения. Взят мотив Алеко, но отрицается как раз путь Алеко, его прямой расчет с жизнью, в поступках, в судьбе частного, полновластного в своих чувствах «я». Судьба поэта, чей образ встает в контексте всего цикла, иная: его высшая свобода — это, с другой стороны, требовательное предназначение, несвобода; претензии и прихоти частного «я» часто оказываются «не в счет».

Это ведь кровли Халдеи Напоминает! Печет,
Лунно; а кровь холодеет. Ревность? Но ревность не в счет!
Стой! Ты похож на сирийца.
Сух, как скопец-звездочет. Мысль озарилась убийством. Мщенье? Но мщенье не в счет!
Тень, как навязчивый евнух. Табор покрыло плечо.
Яд? Но по кодексу гневных Самоубийство не в счет!
Прянул, и пыхнули ноздри.
Не уходился еще?
Тише, скакун, — заподозрят. Бегство? Но бегство не в счет!

Когда я читал вслух это стихотворение, Михнов очень живо реагировал на каждый повтор слов «не в счет». А читал я, прямо сказать, театрально, акцентируя повторы по нарастающей. Очень Михнову понравились эти стихи. Он их воспринял как созвучные его собственным чувствам. В другой связи, но о том же он скажет: «Я не имею права покончить с собой, как Аронзон» (записано Женей). Тоже не без нажима, но достаточно всерьез. У Пастернака все обстоит сложнее. Интонация страстей, движущая стихотворение, в конечном счете обманчива, она здесь не единственная, а может быть, даже и не главная. Есть другая, скрытая интонация — мысли, уже спокойной в своей убежденности. Она не заявляет себя прямо, она всего лишь сумма отрицаний того, что «не в счет», и только в целом цикле проясняется по существу, но все равно: именно эта интонация приводит к последней завершенности, равновесию и полноте.

Весной 1978 года Михнов создал серию из десяти работ, утвердившуюся в его творчестве как «Страстной цикл». Создал на одном дыхании, за три-четыре дня, которые совпали с днями Страстной недели — отсюда и название цикла, который мыслился как единое целое. Я присутствовал при определении Михновым композиции цикла, расположения в нем всех работ — только вместе, на одной стене. Схема у меня сохранилась, но боюсь, что нужды в ней уже не будет. Цикл распался, две картины исчезли неизвестно куда. Одна из них — великолепнейший большой

квадрат, я его условно назвал «Недра». Этот квадрат и другой над ним, того же размера, сохранившийся (условно — «Вершины»), составляли мощную вертикальную ось в центре целой композиции. Кроме этого отдаленного напоминания о кресте, никаких видимых связей с евангельскими событиями Страстной недели в цикле нет, но внутренне для Михнова они существовали, по меньшей мере *стали* существовать, уже по завершении работы. И не без воздействия опять-таки Пастернака. Михнов знал цикл Пастернака «Стихотворения Юрия Живаго» из романа «Доктор Живаго» и понимал, какое могучее подкрепление сквозная для Пастернака тема творческого предназначения получила в образах историко-литературных и евангельских (цикл открывается стихотворением «Гамлет», а завершается стихотворением «Гефсиманский сад», где-то посредине между ними — подчеркнуто личный «Август»).

И «тема смерти» присутствует в творчестве Михнова, тоже опосредованно. Зрители часто говорят о его картинах позднего периода: «То ли начало мира, то ли конец его».

И то и другое — одновременно. В повседневной жизни Михнова, не изобиловавшей потрясающими событиями, смерть напоминала ему о себе весьма прозаически, никак не романтично. Пьяный он часто падал, ломал то руку, то ребра, однажды руку ему, драгоценную правую руку художника, сломали в милиции, куда он попал тоже по пьянке. Некрасиво? Конечно, некрасиво: болезнь, не стоит и говорить. Решусь на рискованное сравнение: а болезнь сердца Иннокентия Анненского, а чахотка Анны Ахматовой? Болезнь во многом определила направление творчества обоих, может быть, ничуть не меньше, чем отвлеченно-философские размышления о смерти или даже катастрофический характер переживаемой эпохи. Когда критик Ефим Добин рассказал Ахматовой о задуманной книге о ней, она прежде всего спросила: «А о чахотке моей напишете?» Михнов пытался иронизировать над казусами вроде падений, но как-то сокрушенно (запись телефонных разговоров с Ритой Пуришинской). Самоирония вообще не свойство Михнова, а вот чувство фатальной неизбежности жило в нем прочно и проявлялось по самым разным поводам. Платон говорил, что философия есть приготовление к смерти. Искусство состоит из попыток преодоления смерти — мысль Пастернака. Оба говорят, по существу, об одном и том же. Я меньше всего хочу наделять Михнова ореолом страдальчества. Без тени кощунства, вовсе не стремясь к парадоксу и учитывая тяжелейшие обстоятельства его последних лет, я больше склонен считать, что судьба Михнова сложилась в целом «нормально», по большому и неумолимому

счету, который жизнь предъявляет всем, в том числе великим художникам. Художник страдает «с запасом», переводит удары жизни в свой творческий резерв. Это вполне относится к Михнову, хотя специфика его искусства жестко ограничивала простор для открытой постановки трагических «тем». Да и не любил он бурно выражать свои чувства.

Нечетко помню почему-то, в отличие от отложившихся в памяти разговоров с Михновым о Пастернаке, но в наших беседах присутствовало стихотворение Марины Цветаевой «Напрасно глазом — как гвоздем...», посвященное памяти поэта Н. П. Гронского (1935). В нем очень остро ставится вопрос о смерти, что дает возможность отметить дополнительные детали в понимании Михновым проблемы двоемирия.

Напрасно глазом — как гвоздем, Пронизываю чернозем:
В сознании — верней гвоздя: Здесь нет тебя — и нет тебя.
Напрасно в ока оборот Обшариваю небосвод:
— Дождь! дождевой воды бадья. Там нет тебя — и нет тебя.
Нет, никоторое из двух:
Кость слишком — кость, дух слишком — дух. Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?
Там — слишком там, здесь — слишком здесь. <...>
И если где-нибудь ты *есть* —
Так — в нас. И лучшая вам честь, Ушедшие — презреть раскол: Совсем ушел. Со *всем* — ушел.

Подчеркнутый «раскол» между жизнью и смертью — «здесь» и «там», «костью» и «духом» — в системе Цветаевой означает одновременно и сходство, связь. Поэтически это осуществляется через утверждение максимальной меры противоположностей, через определение *«слишком».* Это *«слишком»* является нормой ее творчества. Цветаева не «переживает» трагедию — она трагедию *любит,* к трагедии стремится, видит в трагедии главное условие творчества. Основой и сквозной внутренней темой поэзии Цветаевой является тема разминовения, не-встречи: разминовение с читателем, с любовью (любовь-разрыв: «Не суждено, чтобы сильный с сильным <.. .> / Так разминовываемся — мы»), разминовение с Россией, с веком («Мой век меня не принял, как и я его»). В поздних поэмах Цветаевой уход «в лазорь» означает уход за пределы бытия, за пределы жизни и смерти, в уже нерасчленимое «слишком». Михнов, конечно, далек от цветаевского романтического максимализма, и никаких попыток сближения по сомнительным «мотивам» я не предполагаю. Но вселенская духоматерия, которую исповедовал Михнов, включает в себя все возможности и любые противоречия, а Цветаева такой поэт, которого нельзя обойти хотя бы на

читательском уровне. Интерес к ней Михнова на этом уровне не поддается сомнению. «У Цветаевой проходит *одна* мысль», — говорил Михнов. А главное заключается в том, что в решении (для себя) проблемы двоемирия Михнов сознательно отказался от образа-символа, мир существует для него как таинственное целое, и «больше», о чем говорил сам Михнов, в своем субстанциальном, материальном содержании.

Как читатель (и как зритель — по отношению к чужой живописи) Михнов, конечно, бывал и неожиданным, менялся. Высоко ставя Достоевского (на исключительном месте для него стоял рассказ «Бобок»), он по своему обыкновению вступал с ним в полемику. И вдруг основательно освоил литературоведческий труд — книгу М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (1979). Бахтин (не преувеличиваю) восхитил Михнова. Особенно, конечно, ему понравилась идея о диалогической природе романов Достоевского. Но практически миновал Михнова, если не ошибаюсь, Андрей Платонов. Понимание Михновым духоматерии нашло подкрепление в формуле Пастернака «существованья ткань сквозная». Думаю, что и «вещество существования» Платонова нашло бы отклик у Михнова. В живописи особого внимания заслуживает и особую сложность составляет отношение Михнова к Пикассо. Влияние Пикассо сказалось

в некоторых ранних работах Михнова. Но потом он решительно отшатнулся («сбежал») от Пикассо. «Пикассо обокрал мировую культуру» — в этом смысл главного выпада Михнова против Пикассо. Но «вторичность» современной культуры и намеренная, а у Пикассо, может быть, особо вызывающая «игра» с художественными явлениями разных эпох давно очевидны как свойства литературы и живописи XX века. Михнов привык очень «серьезно» относиться к искусству, но и сам он достаточно «поиграл» с тем же Босхом, а в запасниках Костромского музея томится сверхъестественная по красоте картина Михнова, которая в полушутку была названа «Барококо».

И еще проблема, которую не обойти. При всем своем великолепии, живопись Михнова все же неровная. Вопреки его самооценке: «У меня нет слабых работ — каждая как натянутая струна». Очевидно слабых действительно нет: Михнов узнаваем практически в каждой, но наряду с особо показательными шедеврами есть и послабее. Само стремление работать сериями почти неизбежно содержало возможность повторов и послаблений. Юрий Филатов с запальчивостью говорил: «Половину Михнова надо уничтожить» (чтобы спасти статус великого художника). Уничтожать не надо. Боюсь, что такое может произойти и без нас. Причем «уйти» неизвестно куда могут

как раз не «худшие»,

а лучшие его произведения.

Книга моя о Михнове в темпе движется к концу. Осталось написать последний раздел последней главы. Раздел, которого я откровенно боюсь. Почему боюсь — прояснится, наверное, в тексте.

4

В 1970 году в жизнь Михнова, еще на улице Рубинштейна, вошла Женя Сорокина.

Краткие сведения о жизни Жени до встречи с Михновым и о самой встрече получены мною от Жени. Она приехала из Ленинградской области. В 1966 году окончила школу в Любани и поступила на заочное отделение факультета журналистики ЛГУ, а через год, после работы зав. клубом в Апраксином Бору, — на философский факультет ЛГУ, тоже на заочное отделение. В Ленинграде обосновалась в 1969 году. С живописью Михнова Женя познакомилась раньше, чем с самим Михновым, случайно в Москве. По ее словам, эта живопись потрясла ее. Личное знакомство произошло в Ленинграде на одной вечеринке, где Михнов сразу обратил на нее внимание. Начались встречи, она влюбилась («он был такой красивый»). Их семейная жизнь продолжалась с 1970 года до лета 1982-го, когда Женя ушла. Брак их не был официально зарегистрирован.

Задача моего краткого разговора о семейной жизни Михнова с Женей Сорокиной решительно ограничена аспектом участия Жени в деятельности, в бытии Михнова-художника. А оно значительно. Во-первых, Женя навела порядок в творческом хозяйстве Михнова. Она фиксировала появление новых картин, внося их данные (размер, техника, колорит и т. д.) в специальный каталог. Во-вторых, — и это главное — она записывала суждения и беседы Михнова об искусстве. Эти записи опубликованы в составленной ею книге «Михнов и о Михнове», они образуют там раздел «Из бесед (1970—1981)». Мне эти записи Жени стали известны задолго до опубликования книги. Они вообще получили распространение в списках. В статьях о Михнове, которые стали появляться после смерти художника, встречаются цитаты — мысли Михнова об искус- стве. Смею предположить, что они того же происхождения: записи Жени Сорокиной.

Положение осложнилось после выхода в свет тома «Евгений Михнов-Войтенко: Жизнь вопреки правилам» (2008). Первую часть этого тома составляет биографическая книга Людмилы Хозиковой, сестры Михнова, названная так же, как и том в целом. Вторая часть — «Дневники. Записки. Материалы из личного архива». В этой части опубликованы дневники 1970—1981 годов.

Я не знаю, существуют ли как наличный текст эти дневники. Евгения Сорокина утверждает, что дневников Михнов не вел, что текст в томе 2008 года есть выборочное или буквальное использование ее записей. Для меня очевидна связь этих двух печатных текстов, и я верю в значимость непреложного факта: записи Сорокиной опубликованы раньше; все, надеюсь, выяснится и придет в надлежащую норму. Я не буду ни сейчас, ни когда-либо позже заниматься сравнением этих текстов. Я не хотел бы ссориться ни с одной из «двух приятных дам», обеим выражаю благодарность за помощь, оказанную мне при написании этой книги. В ней я пользовался записями Сорокиной. Повторяю и подчеркиваю еще раз: речь идет исключительно о суждениях Михнова об искусстве, записанных Женей. Сведения, полученные мною от Людмилы Хозиковой, другого, в основном биографического, порядка. На этом проблема (для меня) закрывается. Я вообще в этой книге прощаюсь с Михновым.

Но все-таки еще чуть-чуть об истории Михнова и Жени Сорокиной.

Самомнение Михнова было, конечно, уникальным. Он и о любви к жене сказал как бы в расчете на свой статус в будущем: «Запиши в своем дневнике (отметьте: «в своем дневнике». — *В.* А.), что я любил Стерна, Баха, тебя и марш „Прощание славянки“». Личная сторона отношений Михнова с Женей — решительно не моя тема. Я привел со слов Жени некоторые детали их встречи, столь же кратко и тоже с ее слов — об уходе Жени. Совсем в недавнем нашем с нею разговоре Женя сказала, что всерьез задуматься о своем будущем ее побудил сам Михнов: «Вот я умру, а тебе даже и ночевать негде будет». Что он при этом имел в виду, гадать не буду. Известно, что мама, а после смерти мамы одна из ее сестер склоняли Михнова вернуть Женю, предложив ей руку и сердце — законный брак. Михнов сделал предложение и получил отказ, Женя не вернулась. Они встречались, играли в бадминтон, выезжали за город. О последней встрече — со слов Жени. Она пришла на Карповку за несколько дней до его смерти — Михнов ее не впустил.

И последнее — только от себя. Для меня Женя Сорокина всегда была и сейчас остается загадкой. Я отношусь к ней с уважением и говорю откровенно: я не мучился этой загадкой, меня интересовал исключительно *художник* Евгений Михнов. Присутствие Жени в квартире на Карповке я всегда чувствовал — и одновременно его (для меня) как бы не было. Она обращалась к Михнову на «вы», практически не участвовала в обсуждении картин — она молчала. Бывают очень закрытые люди, к ним, по крайней мере для меня, относится Женя Сорокина. Как автору

книги о Михнове мне это, представьте, скорее нравится. Образ Михнова овеян дымкой тайны, легенды, в нем остается что-то очевидно неокончательное, точнее — антиномичное. Он создатель картин о таинственном мире, который есть и которого нет, художник «явленной тайны», говоря словами Пастернака, не ребуса, а именно тайны, в глубоко утвердительном смысле этого слова. Женя Сорокина чуточку добавляет к этой тайне, и я как автор оставляю ее загадки при ней.

Эта, последняя, глава книги называлась в замысле «Любовь и смерть». По ходу дела я понял, что такое название увело бы меня в частную биографию Михнова, чего я в принципе не хочу. Поэтому меняю название — «В преддверии конца». Имею в виду нечто большее, чем биографические факты. Почему же тогда «конца»? — все равно ведь о смерти. Нет. Речь идет о времени высшего творческого подъема Михнова, который приходится на вторую половину 1970-х годов. Приближение смерти усилило, сделало более очевидной трагедийную основу его творческого самосознания, миропонимания. В личном плане оно проявлялось «как у людей», очень по-разному.

Уход Жени (1982) и смерть Валентины Александровны (1984) подкосили Михнова. В конце жизни он в полной мере испытал, что такое одиночество не самовольномессианское, а вынужденно-буквальное, страшное. Совсем заброшенным он, конечно, не был, друзья помогали, но как ни смягчай — это было одиночество.

Творческие дела Михнова в 1980-х годах приняли новый оборот. Он соблазнился (иного слова не подберу) перспективой большой выставки в Финляндии, в галерее «Хагельстам», и предполагавшейся вроде бы после ее окончания поездки по художественным музеям Европы. Наладился мост Ленинград — Хельсинки. Я принимал участие в одном из отборов картин для выставки.

В конечном счете она состоялась уже после смерти Михнова. О судьбе картин, уехавших на выставку, я почти ничего не знаю. Знает, надо полагать, Людмила Хозикова, имевшая дела с устроителями выставки.

Летом и в сентябре 1988 года по неотменимым личным обстоятельствам меня не было в Ленинграде. На Карповку я пришел за три дня до смерти Михнова. Он встретил меня словами: «Прощаться пришел?» Я был убит этой встречей: вид Михнова был ужасен. О смерти его я узнал из телефонного звонка Геннадия Приходько, когда все уже было готово к похоронам.

По моим представлениям, основанным исключительно на знании картин Михнова, в дни прощания с ним ушло неизвестно куда какое-то количество работ из разряда лучших его созданий:

были — и не стало. Выше я отмечал разрушение «Страстного цикла»; этим дело не ограничивается. У наследницы Михнова Людмилы Хозиковой утраченных картин нет, на выставках и в репродукциях они мне не встречались. Зачем я об этом говорю? Может быть (шучу) — говорю из корыстного авторского желания добавить что-то еще

к «тайне» Михнова, о которой в разных аспектах говорится в этой книге.

При жизни Михнов выражал надежду, что живопись его сохранят друзья. На уровне уже легенды передаются сказанные им последние слова: «Сохраните мои работы». Они находят подтверждение в воспоминаниях Приходько, который был при Михнове в последний день его жизни. В воспоминаниях Приходько это судорожный шепот, обращенный к нему: «Спаси мои работы, спаси мои работы, спаси мои работы». Я разговаривал с некоторыми друзьями об утрате части картин. Никто ничего не знает, концы потеряны. Я не имею права кого-либо подозревать, разговоры с друзьями велись порознь, с глазу на глаз. Тем более (упаси бог!) я не предполагаю никакого расследования. Но факт утраты картин остается для меня фактом, и это грустно, очень грустно. Совсем не хотелось бы, чтобы фатальная предопределенность, чувство которой испытывал Михнов, неумолимо действовала после смерти художника по отношению к его произведениям. Будем надеяться (иного не остается), что утраченные работы живы-здоровы, что их действительно спасают, они не попали в случайные руки и готовы занять место в надежных галереях и хранилищах.

Евгений Михнов умер 2 октября 1988 года в больнице. Похоронен на Южном кладбище Санкт-Петербурга.

Вопросы, вопросы. Заключения не будет

Надеюсь, простят мне читатели еще один, последний, сугубо личный пассаж — отступление.

В моей жизни, в той стадии ее, которую называют сознательной жизнью, случились четыре события, взрыва, существенно повлиявшие на мое отношение к миру, на мои философско-художественные представления.

В философии это Артур Шопенгауэр.

В прозе исторического направления — Александр Солженицын.

В поэзии — Борис Пастернак.

В живописи — Евгений Михнов.

Те, что стоят выше, «самые-самые» (мыслители, писатели, художники), остаются на своих божественных местах, они «вечные спутники»: даже и не припомнишь, когда конкретно явились и

остались в нас навсегда. А эти четверо были для меня именно взрывом, непредвиденным даром судьбы.

Сегодня читатели и зрители другие, они гораздо отчетливее сознают, какой подарок хотели бы получить. Изумление, которое вызвала выставка Михнова на Полтавской, вряд ли может повториться. Но и сегодня искусство Михнова может стать для кого-то событием жизни, я это очень даже допускаю, только не буду с безусловной уверенностью утверждать.

Ау, Михнов! Нет ответа.

Женя Сорокина, узнав от меня, что именно так я намерен закончить книгу, пришла в недоумение. Что же, живопись Михнова остается безответной? Не так, Женечка. Михнов уже вошел и еще надежнее войдет в ряд самых значительных художников XX века. По-моему, он лучший из абстракционистов, потому что абстракционист он крамольный, переступающий границы чистой абстракции, не абстракционист. Только что об этом бесконечно говорить? Кандинский или Малевич были раньше, они первооткрыватели, и это им прежде всего засчитывается. Главное в том, что Михнов упорно сохранял и утверждал станковую живопись, создавал картины для размышления, открывая простор для активного зрительского самовыражения. Это очень много.

«Жизнь значительна, потому что она серьезна», — говорил Пастернак. Евгений Михнов, его судьба и его картины дают прекрасную возможность лишний раз убедиться, какое это серьезное, требовательное к человеку и какое грустное, непоправимо грустное занятие — жизнь. Живопись Михнова ожидают впереди непредсказуемые зрители, совсем другие, которых и представить себе трудно, — и неизбежные драматические испытания, новые обсуждения, восторги и столкновения перед этими странными произведениями, которые и останутся странными, поскольку неисчерпаемы таинства бытия. Чего еще можно пожелать великому художнику! Я ставлю точку в книге на совмещенной ноте спокойной уверенности за судьбу Михнова-художника и необъяснимой грусти по поводу этой же самой судьбы.

Прощай, Михнов. Спасибо, дорогой.